Weimann-Bischoff

Diss. München
1917.

Gottfried Keller und die Romantik.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der K. Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Anna Weimann-Bischoff
aus Berlin.

Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig
Großbetrieb für Dissertationsdruck
1917.

Eingereicht am 5. Juli 1916.

Genehmigt auf Antrag der Herren Professoren
Muncker und Paul.

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Juli 1916.

Inhaltsverzeichnis.

Literaturverzeichnis.

Gottfried Keller:

Gesammelte Werke. 10 Bände. (W. I—X.)

Der Grüne Heinrich. Roman. (W. I, II, III.)

Die Leute von Seldwyla. (W. IV, V.)

Züricher Novellen. (W. VI.)

Das Sinngedicht. Novellen. Sieben Legenden. (W. VII.)

Martin Salander. Roman. (W. VIII.)

Gesammelte Gedichte. (W. IX, X.)

Nachgelassene Schriften und Dichtungen. Herausgegeben von Baechtold. Berlin 1893. (Nachl.)

Der Grüne Heinrich. Roman. Studienausgabe der ersten Fassung von 1854/55. Herausgegeben von Emil Ermatinger. 2./3. Aufl. Stuttgart und Berlin 1914. (Gr. H. A.)

Arnold Ruge. Rezension seiner Gesammelten Schriften. 1.—7. Bd. (Blätter für literarische Unterhaltung, 1848, Nr. 304/05.)

Frühlyrik. 60 faksimilierte Gedichte. Eingeleitet und herausgegeben von Adolf Frey. Leipzig 1904.

Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller. Herausgegeben und erläutert von Albert Köster. Berlin 1904.

Emil Kuhs Briefe an Gottfried Keller. Herausgegeben von Alfred Schaer. (Züricher Taschenbuch auf die Jahre 1904/05.)

Konrad Ferdinand Meyer, Briefe nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen. Herausgegeben von Adolf Frey. Leipzig 1908.

Bd. 1 S. 271 ff.: Der Briefwechsel zwischen Konrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller.

Bd. 2 S. 514 ff.: Erinnerungen an Gottfried Keller. (Aufsatz erschienen in der Deutschen Dichtung IX, 1. Heft, Oktober 1890.)

Ludwig Achim v. Arnim:

Werke. Herausgegeben von Wilhelm Grimm. 22 Bände. Berlin 1839 ff.

Clemens Brentano:

Sämtliche Werke. Herausgegeben von Karl Schüddekopf. München und Leipzig. (Einzelne Bände.)

Ausgewählte Werke in 4 Bänden. Herausgegeben von Max Morris, Leipzig.

Josef Freiherr v. Eichendorff:
Werke in 4 Bänden. Herausgegeben von Rudolf v. Gottschall. Leipzig, bei Hesse.
Heinrich Heine:
Sämtliche Werke. Herausgegeben von Walzel. Leipzig, Insel-Verlag.
E. T. A. Hoffmann:
Sämtliche Werke in 15 Bänden. Herausgegeben von Eduard Grisebach. Leipzig, bei Hesse.
Novalis:
Schriften. Herausgegeben von J. Minor. Jena 1907.
Friedrich Schlegel:
Prosaische Jugendschriften. Herausgegeben von J. Minor. 1882.
Ludwig Tieck:
Schriften. 28 Bände. Berlin 1828 ff.

Jacob Baechtold:
Gottfried Kellers Leben, seine Briefe und Tagebücher. Bd. 1 u. 2, Berlin 1894, Bd. 3, 1897. (Baecht.)
Fernand Baldensperger:
Gottfried Keller. Sa Vie et ses Oeuvres. Paris 1899.
Karl Beckenhaupt:
Die Entstehung des Grünen Heinrich. Münchener Dissertation. Regensburg 1915.
Arthur Bonus:
Zur Charakteristik Gottfried Kellers. Preußische Jahrbücher 118. 1904, S. 452.
Rezension über Ricarda Huchs Kellerbüchlein. Ebenda S. 541/42.
Otto Brahm:
Gottfried Keller. Ein literarischer Essai. Leipzig o. J.
Dr. Paul Brunner:
Studien und Beiträge zu Gottfried Kellers Lyrik. Zürich o. J. (Brunner.)
Dr. Hans Dünnebier:
Gottfried Keller und Ludwig Feuerbach. Zürich 1913.
Emil Ermatinger:
Gottfried Keller und das Dunckersche Haus in Berlin. Deutsche Rundschau CLIII, Oktober/November 1912.
Emil Ermatinger:
Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Auf Grund der Biographie Jakob Baechtolds. Stuttgart u. Berlin, 1. Bd. 1915, 2. Bd. 1916.
Ottokar Fischer:
Die Träume des Grünen Heinrich. (Prager Deutsche Studien, Heft IX, 1908, S. 289, 344.)

Adolf Frey:

Erinnerungen an Gottfried Keller. 2. Aufl. Leipzig 1893.

Hermann Hettner:

Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller. Braunschweig 1850.

Ricarda Huch:

Gottfried Keller. (Die Dichtung IX.)

Blütezeit der Romantik. 3. Aufl. Leipzig 1908.

Ausbreitung und Verfall der Romantik. 2. Aufl. Leipzig 1908.

Albert Köster:

Gottfried Keller. 7 Vorlesungen. Leipzig 1900.

Franz Leppmann:

Gottfried Kellers „Grüner Heinrich" von 1854/55 und 1879/80. Berliner Dissertation 1902.

Dr. Otto Luterbacher:

Die Landschaft in Gottfried Kellers Prosawerken. Tübingen 1911.

Paul Rupert Meintel:

Gottfried Keller und die Romantik. Berner Dissertation 1909.

Dr. Max Nußberger:

„Der Landvogt von Greifensee" und seine Quellen. Eine Studie zu Gottfried Kellers dichterischem Schaffen. Frauenfeld 1903.

Max Preitz:

Gottfried Kellers dramatische Bestrebungen. Marburg 1909.

Erich Schmidt:

Eine Biographie Gottfried Kellers. (Magazin für Literatur LXIV, Berlin 1895, 647 ff.)

Gottfried Kellers Briefe an Jakob Baechtold. (Charakteristiken II, 261.)

Wilhelm Scherer:

Gottfried Kellers Züricher Novellen. (Kleine Schriften II, 152 ff. aus der Deutschen Rundschau 1878 XVII.)

Otto Stoeßl:

Gottfried Keller. (Die Literatur.)

Oscar F. Walzel:

Deutsche Romantik. Eine Skizze. Leipzig 1908.

Die Wirklichkeitsfreude der neueren Schweizer Dichtung. Stuttgart und Berlin 1908.

Richard M. Meyer:

Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl. Berlin 1900.

Einleitung.

„Noch eine Ruderlänge und Heinrich konnte den Fuß auf dies Land setzen, dessen Namen ihn mit dunklen, lockenden Erwartungen erfüllte. . . . Über diese Wellen war fast alles gekommen, was Heinrich in seinen Bergen Herz und Jugend bewegt hatte. Hinter jenen Wäldern wurde seine Sprache rein und so gesprochen, wie er sie aus seinen liebsten Büchern kannte, so glaubte er wenigstens, und er freute sich darauf, sie nun ohne Ziererei auch mitsprechen zu dürfen. Hinter diesen stillen schwarzen Uferhöhen lagen alle die deutschen Gauen mit ihren schönen Namen, wo die vielen Dichter geboren sind, von denen jeder seinen eigenen mächtigen Gesang hat, der sonst k e i n e m gleicht und die in ihrer Gesamtheit den Reichtum und die Tiefe einer Welt, nicht eines einzelnen Volkes auszusprechen scheinen. . . . Alles aber, was er sich unter Deutschland dachte, war von einem romantischen Dufte umwoben. In seiner Vorstellung lebte das poetische und ideale Deutschland, wie sich letzteres selbst dafür hielt und träumte. Er hatte nur mit Vorliebe und empfänglichem Gemüte das Bild in sich aufgenommen, welches Deutschland durch seine Schriftsteller von sich verfertigen ließ und über die Gränzen sandte.“[1])

Das sind die Gefühle, mit denen Gottfried Keller sein jugendliches Ebenbild die Fahrt nach Deutschland antreten läßt. Es ist ihm ein romantisch empfundenes Land — nicht das Land der Romantik —, ein weiches, feines, liebliches Land der Poesie, das fast unberührt ist von prosaisch-realistischem Alltagsleben. „Das nüchterne praktische Treiben seiner eigenen Landsleute hielt er für Erkaltung und Ausartung des Stammes und hoffte jenseits des Rheines die ursprüngliche Glut und Tiefe des germanischen

---

[1]) Gr. H. A I, 34 ff.

Lebens noch zu finden."[1]) Dem armen Heinrich Lee verblaßte bald der schimmernde Glanz in der Not des Hungers und erfolgloser Arbeit, und erst bei der Heimfahrt ins realistische Schweizerland ließ die gütige Vorsehung des Dichters die volle Romantik eines Grafenschlosses erstrahlen, in dem dann auch Fleiß und Mühe der arbeitreichen Jahre sich zum Schlusse belohnt sahen. — Nicht viel anders war's mit Keller selbst. Nach seiner Rückkehr aus München erwachte langsam in dem gescheiterten Maler der Dichter und begann sich zu regen. Nach dem mühevollen, unbefriedigenden Berliner Aufenthalt, in dem er vergeblich um die Palme des Dramatikers gerungen und „buchstäblich unter Tränen" das letzte Kapitel seines Grünen Heinrich „hingeschmiert" hatte, kehrte er in die Schweiz zurück als einer der größten epischen Dichter, dem, neben dem Grünen Heinrich, die Leute von Seldwyla, die Galatea-Novellen als köstliche Schätze schon entstanden waren.

Es ist eine dichterische Verklärung seiner romantischen Gefühle Deutschland gegenüber, durchsetzt mit dem leisen Spotte des älter Gewordenen, schärfer Blickenden, die sich im Urheinrich findet. Auf dem Boden von Dichtung und Kunst ist diese Liebe erwachsen. „Rationalismus und romantische Caprice", „Schillersches Pathos" und „Brittischer Humor", „Jean Paul'sche Religiosität und Heine'sche Eulenspiegelei" haben sie gebildet. Sie gilt aber weniger dieser Literatur selbst, als dem von ihr zurechtgemachten, von dichterischem Schimmer umwobenen Lande, dem „großen alten Zaubergarten", dessen köstliche Schätze der Wanderer heben und in seine Berge zurücktragen möchte. In der zweiten Fassung des Romans ist die Stelle gestrichen. Sie ist insofern aber von ganz besonderer Wichtigkeit, als sie beweist, wie ein Mensch eine Fülle von Ideen in sich aufgesogen und verarbeitet haben kann, deren Urhebern er teils unwissend, teils gleichgültig oder geradezu feindlich gegenübersteht. Der grüne Heinrich, der junge Keller, als sie ihre Kunstfahrt antreten, sind, wie übrigens die meisten jungen, von noch nicht allzu großer Lebenserfahrung beschwerten Menschen, in ihrem Herzen Romantiker.

---

[1]) Gr. H. A 36.

1. Kapitel.

Der von der Romantik abhängige Maler Gottfried Keller.

Gottfried Keller, wie Heinrich Lee, war Romantiker aber auch zunächst in seiner Kunst, in der Malerei. Was er malte, waren romantische Vorwürfe: erfundene Landschaften mit einer größeren Anzahl poetischer Motive oder mit einem einzigen Wanderer, der ihn selbst darstellte, als Staffage. „Ich liebte es, meine symbolische Person in die interessanten Szenen zu versetzen, welche ich erfand. Diese Figur, in einem grünen romantisch geschnittenen Kleide, eine Reisetasche auf dem Rücken, starrte in Abendröten und Regenbogen, ging auf Kirchhöfen oder im Walde, oder wandelte auch wohl in glückseligen Gärten voll Blumen und bunter Vögel."[1]) Es ist, als ob man bei dem alten Maler in Tiecks Sternbald eintritt, dessen eines Nacht- und Waldstück einen Pilgrim darstellt, mit Stab und Muschelhut, einsam durch den Mondschein ziehend auf ein erhöht stehendes, voll von dem Glanze umflutetes Kreuz zu, — nur, daß das religiöse Motiv bei Keller fehlt. Als er seinen ersten Unterricht bei dem „Kunstmaler" Steiger, dem „Habersaat" des Grünen Heinrich erhielt, komponierte er neben heroischen Landschaften großen Stils die abenteuerlichsten Bilder zusammen. Eine besondere Vorliebe, die leider noch durch seinen Lehrer verstärkt wurde, hatte er für das Sonderbare und Krankhafte. Er suchte „hohle zerissene Weidenstrünke, verwitterte Bäume und abenteuerliche Feldgespenster", und wenn er sie in der Natur nicht finden konnte, mußte seine Phantasie sie ihm liefern. Diese grotesken Landschaften wurden dann noch mit ebenso wunderlichen

---

[1]) Gr. H. A 244/45, W. I, 144.

Figuren bevölkert, menschlichen Mißgestalten, zerlumpten Gesellen, Räubern und allerhand Unholden. Auch hierzu findet sich wieder eine Parallele im Sternbald. Dort spricht sich Ludovico, ein Nichtmaler, darüber aus, was er malen würde, wenn er es könnte: er würde „einsame, schauerliche Gegenden abschildern, morsche, zerbrochene Brücken über zwei schroffen Felsen, einem Abgrunde hinüber, durch den sich ein Waldstrom schäumend drängt, verirrte Wandersleute, deren Gewänder im feuchten Winde flattern, furchtbare Räubergestalten aus dem Hohlwege heraus, angefallene und geplünderte Wagen, Kampf mit den Reisenden ... zuweilen kämpft meine Imagination und ruht nicht und gibt sich nicht zufrieden, um etwas durchaus Unerhörtes zu ersinnen und zustande zu bringen. Äußerst seltsame Gestalten würde ich dann hinmalen, in einer verworrenen, fast unverständlichen Verbindung, Figuren, die sich aus allen Tierarten zusammenfänden und unten wieder in Pflanzen endigten. Insekten und Gewürm, denen ich eine wundersame Ähnlichkeit mit menschlichen Charakteren aufdrücken wollte, so daß sie Gesinnungen und Leidenschaften possierlich und doch furchtbar äußerten; ich würde die ganze sichtbare Welt aufbieten, aus jedem das Seltsamste wählen, um ein Gemälde zu machen, das Herz und Sinne ergiiffe, das Erstaunen und Schauder erregte."[1]) Das Seltsam-Schauerliche wird hier also nicht nur seines malerischen Gehaltes wegen zur künstlerischen Verwertung empfohlen, sondern weil es sich auch ganz besonders für die sinnbildliche Darstellung eignet. Auch diese Seite romantischer Kunstübung, die Allegoristerei, zeigt sich später — durchsetzt von Hegelscher Spekulation — bei dem Grünen Heinrich der „großen Kunststadt", sowie bei Gottfried Keller in München.[2])

Der junge Heinrich-Gottfried mußte für diese Geschmacksrichtung, die das Seltsame mit dem Malerischen verwechselte, bei seinen mit offenen Augen für die Natur und derbem Wirklichkeitssinn versehenen ländlichen Verwandten manchen Spott einheimsen. Sie fanden ein artiges Landmädchen oder einen anständigen Ackersmann schöner als seine Vagabunden und Fratzengesichter

---

[1]) L. Tiecks Schriften 16, 330 ff.

[2]) W. 2, 156 ff., 263 ff.

und belachten die ungeheuerlichen Berghöhlen, die menschenähnlichen Steinköpfe und Baumkrüppel und seine übrigen Tollheiten. — Gegen den Hang, zerlumpte, ärmliche Gestalten nur auf ihren ästhetischen Gehalt hin anzusehen und in dilettantisch-selbstgefälliger und herzloser Weise menschliches Unglück zum malerischen Vorwurf zu nehmen, hat Keller später vom rein menschlichen Standpunkt aus Stellung genommen. Der heftigste Protest ist wohl das Gedicht „Der Schöngeist", in dem der Dilettant, schwelgend in „heitrem Schauen" und ohne Gefühl für das Elend vor ihm, die „malerische Lumpenbrut" abzuzeichnen beginnt und erbleichen muß „ob dem dumpfen Grollen der furchtbar nahen Menschennot".[1]) Von hier aus ist auch seine spätere Polemik gegen Heines alles Grausige ins Lächerliche ziehenden Witz zu verstehen, die im Apotheker von Chamounix ihren Ausdruck findet.

Als Künstler förderte ihn der Maler Rudolf Meyer, der „Römer" des Grünen Heinrich, der ihn aus seiner ungesunden, dilettantischen Art herausriß und auf die wahre Natur hinwies. Ganz romantisch mutet die Art an, in der der Maler-Dichter in seine Skizzenbücher die Bilder nicht mit Farben oder Strichen, sondern mit Worten entwirft. Sowohl in den Skizzenbüchern von 1837/38[2]) als auch in dem Tagebuch von 1843[2]) finden sich solche dichterischen Entwürfe von Landschaftsbildern. Da ist „eine wilde aber erhabene Gebirgslandschaft". Ein altes Grabmal mit einem Haufen von Menschen- und Tierknochen davor, eingeschlossen von einem düsteren Tannenwald und beleuchtet von einem blendenden Sonnenstrahl, der aus einer das Ganze überschattenden, schwarzen Wetterwolke bricht, bildet den effektvollen Vorwurf, dessen romantischer Charakter noch erhöht wird durch einen seltsamen, auf einen Knüttel gestützten Mann. Oder eine Eichenfamilie wird symbolisch aufgefaßt. Ein „seiner Äste beraubter, längst abgestorbener Eichstamm" ist umgeben von Generationen von Eichen bis zu ganz jungem Eichenschlag herab, den spätesten Enkeln, die ihn alle schützen nnd ehren. — Aus dem Tagebuch von 1843 erinnert das eine Bild, ein im Abendschein an einem

---

[1]) W. X, 90.

[2]) Baecht. I, 76 ff., 211 ff.

Berge lehnendes Städtchen im Mittelgrund, entschieden an Schwind oder Ludwig Richter. Da fehlt nicht die Mühle mit einer kleinen Landwirtschaft und einem Wirtshause, wo man „einige Gäste aus dem Städtlein behaglich unter Lauben sitzen sieht", nicht das herrschaftliche Schloß, sogar mit dem Galgen in einiger Entfernung, nicht das Kloster mit Gärten und Fischteichen und die einsame Kapelle. Ferner beschreibt er eine ossianische Landschaft, wie er sie in der Münchener Zeit vielfach zu malen pflegte. „Ernste, wilde Gegend mit Eichen- und Föhrenwäldern." Germanische Opferstätten, Druiden- oder Heldendenkmale auf wilder Heide, mit einem einsamen, harfenversehenen Barden als Staffage und einem im Hintergrunde auf seinem Pferde dahinjagenden kriegerischen Germanen bilden das Motiv. Von seinen in München gemalten Bildern hat sich nur weniges erhalten, da die bei dem Trödelmännchen für je 24 Kreuzer versetzten Blätter in Wirklichkeit leider nicht bei einem kunstsinnigen Grafen wieder zum Vorschein kamen. Baechtold nennt „zwei ossianische Landschaften, die durch ihren Gedankenreichtum hervorragen, ein Waldinneres, eine Landschaft mit Gewitterstimmung, durch welche ein Maler, den Feldstuhl auf den Rücken geschnallt, einer Kapelle an einem See entgegenzieht",[1]) dies also wieder ein Schwind-Richtersches Motiv.

Interessant ist es, neben diese erdachten und ausgeführten Entwürfe von Keller die Titel einiger Bilder von Kaspar David Friedrich zu stellen. Er war der Landschaftsmaler der Romantik — aus Greifswald stammend und Ostseestimmung festhaltend. Von ihm sind: „Drei Eichbäume neben einem schneebedeckten Hünengrabe" — „Der Mönch am Meeresstrande" — „Die Abtei im Eichwalde in Abendbeleuchtung" — „Felsen mit einem Kreuz im Morgennebel".[2]) Die Verwandtschaft mit Keller springt in die Augen. Wenn Keller in der Münchener Zeit, wo er Schöpfungen von Schnorr, Kaulbach, Cornelius, Rottmann kennen lernte, vielseitiger wurde, so blieb er doch der romantischen Auffassung und Symbolik treu und trieb es bis zu weitgehender Allegorie — Tieck hatte im Sternbald alle Kunst für allegorisch

---

[1]) Baecht. I, 119.

[2]) Huch, Blütezeit der Romantik S. 339, vgl. auch S. 332 ff.

erklärt —,[1]) die er selbst später aufs schärfste verurteilte. Er macht Lys im Grünen Heinrich zu seinem Sprachrohr, wenn er ihn nach der Besichtigung vom Heinrichs großem allegorischen Bilde, auf dem das Christuskind hinter dem die Gesetzestafeln herstellenden Moses in einer geologischen Landschaft steht, gegen den Spiritualismus wettern läßt, als „diejenige Arbeitsscheu, welche aus Mangel an Einsicht und Gleichgewicht der Erfahrung hervorgeht und den Fleiß des wirklichen Lebens durch Wundertätigkeit ersetzen, aus Steinen Brot machen will, anstatt zu ackern, zu säen, das Wachstum der Ähren abzuwarten, zu schneiden, zu dreschen, mahlen und backen". Er fährt dann fort: „Das Herausspinnen einer fingierten, künstlichen, allegorischen Welt aus der Erfindungskraft, mit Umgehung der guten Natur, ist eben nichts anderes, als jene Arbeitsscheu; und wenn Romantiker und Allegoristen aller Art den ganzen Tag schreiben, dichten, malen und operieren, so ist dies alles nur Trägheit gegenüber derjenigen Tätigkeit, welche nichts anderes ist, als das notwendige und gesetzliche Wachstum der Dinge." [2]) In der ersten Fassung des Grünen Heinrich ist nicht Lys der Sprecher, sondern die Betrachtung ist in einen der Exkurse Heinrichs eingeschoben.[3])

Gottfried Keller als Maler steht, trotz jener Wendung zu einem gewissen Realismus durch Rudolf Meyer, völlig unter dem Einfluß romantischer Kunstauffassung. Eine kritische und ablehnende Stellung nahm er erst nach dem Berufswechsel ein. Auch als Dichter begann er erst ganz allmählich sich mit der mächtigsten Geistesströmung vom Anfang des Jahrhunderts auseinanderzusetzen, nachdem er zunächst ihre literarischen Produkte in aller Unbefangenheit hatte auf sich wirken lassen.

---

[1]) Franz Sternenbalds Wanderungen, Tiecks Schriften XVI, 282.
[2]) W. II, 159.
[3]) Gr. H. A II, 126 ff.

2. Kapitel.

Gottfried Kellers Kenntnis und Beurteilung der Romantik.

Die direkten Zeugnisse für Kellers Bekanntschaft mit den Romantikern sind nicht allzu zahlreich, doch geben sie immerhin verschiedene wichtige Aufschlüsse.

1. Urteil über die Romantik im allgemeinen.

In Heidelberg entstand im Juni 1849 ein Aufsatz: „Die Romantik und die Gegenwart. (Eine Grille.)“[1]) Er beginnt: „Ich meine nicht die systematische Romantik der Reaktion, noch die blutschauerliche Romantik der Franzosen, auch nicht die subjektive ironische Partie der Schule: ich denke nur an die unschuldige, reinliche Romantik an sich, wie sie sich in den liebenswürdigeren Äußerungen der deutschen Schule dargestellt hat, wie sie im ‚Octavian‘ und anderen Gedichten Tiecks, im ‚Ofterdingen‘, in den helleren Seiten Arnims, in einigen Märchen Brentanos und in Uhlands Balladen und Romanzen lebt.“

Er unterscheidet hier also vier Arten der Romantik, von denen er drei ganz von der Hand weist. Er will es nur mit jener lieblichen Stimmungsromantik zu tun haben, mit der echten Romantik der blauen Blume, mit jener Romantik, die seines Heinrich Seele erfüllt hatte bei der Fahrt ins Leben hinaus. Diese Romantik ist nicht Literatur. Sie ist eine Stimmung, die zwar in jenen „liebenswürdigeren Äußerungen“ festgehalten, aber nicht geschaffen ist. Sie ist „Romantik an sich“ und strömt ihm hier entgegen aus der Landschaft. Bei einem Spaziergang „auf

---

[1]) Baecht. I, 455 ff.

den grünen Bergen zu Heidelberg", als er den Blick über die herrliche Umgebung schweifen läßt, über Ebene, Berge und Wasserläufe, über die Türme von Worms und Speyer, die Wälder und das ganze sagendurchwobene Land, erfüllt ihn das Gefühl unbestimmter Sehnsucht, das einen in schöner Gegend, auch in „einem tüchtigen stillen Wald, wenn man allein ist" überkommt. Er sucht nach einer Erklärung. Da fällt ihm von vorübergehenden Fremden das Wort „romantisch" ins Ohr. Das ist ihm die Lösung des Rätsels. „Wie ein heller Glockenton ertönte allsobald das Wort Romantik in mir wieder. Ich hatte seit Jahr und Tag dieses Begriffes nicht mit Liebe gedacht, obgleich ich alle Jahre wenigstens Einen seiner Vertreter wieder lese; aber in diesem Augenblicke war es mir, als ob er dasjenige sein müßte, was zum Genusse des vor mir liegenden Landes gehört, wie Salz zum Brote." Und er entwickelt, wie alle Poesie für das Leben und Handeln ihrer Gebilde eines entsprechenden Bodens bedarf. Für Homer und antikes Leben fand Goethe das rechte Verständnis erst in Neapel, Sizilien und am Meeresufer. Die poetischen Gestalten des Nordens sind anderer Art wie die des Südens; aber weder seine „schattenhaften Riesen" noch Achill und Odysseus finden den rechten Raum in der „schönen Mittelzone, links und rechts vom Rheine". „Es bedarf einer dritten Sorte von Leuten und Trachten, von Schicksal und Lebensart, von Göttern und Menschen, und hier mag man sich drehen, wie man will, ich glaube, man wird am Ende doch eingestehen müssen, daß die Romantik im oben angedeuteten besseren Sinne der einzige und beste Ausdruck ist für das, was man bisher beim Anblick dieser mäßigen Berge und Flüsse, dieser Wälder und Felder, dieser Burgen und alten Städtchen fühlte, abgesehen von aller lächerlichen und schlechten Tendenz und vorausgesetzt, daß die Geschichte überall einen tüchtigen Boden durchblicken lasse."

Zu dem geeigneten landschaftlichen Boden für die Poesie gehören aber auch andererseits die poetischen Bewohner für die Landschaft. Fehlen diese in der Gegenwart, so muß die Vergangenheit mit den Vorfahren aushelfen, und dies bisher am besten vermittelt zu haben, ist das Verdienst der Romantiker:

„Denn mich wenigstens dünkt, daß, durch ihre Gläser besehen, das Land noch einmal so reizend geworden ist.“

Jetzt aber ist es vorbei mit dieser Romantik. Die Gegenwart hat recht und bedarf nicht mehr der Vergangenheit, denn „gegenwärtig ringt alle Welt nach einem neuen Sein und nach einem neuen Gewande“. Das sucht man auf verschiedene Art: von oben herab möchte man abwärts, rückwärts, in die Vergangenheit, „von unten herauf will man vorwärts, in ein neues Leben“. Ein Streben nach Freiheit macht sich geltend, jeder will als „ein voller Mensch, ein Mann der Tat, durch das Leben schreiten“. Eine Ausnahme macht nur die aus Philistern bestehende blutlose Bourgeoisie. Streben und Kämpfen aber ist Poesie: „und mithin sind die bisherigen Surrogate entbehrlich in Hinsicht der poetischen Bevölkerung unserer Räume“. Die bewegten politischen Geschehnisse, die sich allerorten abspielen, zu Paris, in Ungarn, Wien, Dresden und Italien, erscheinen Keller als die bunteste, lebendige Romantik und als „unerschöpfliche Quellen für poetische Produzenten aller Art“. Was bisher künstlich zurechtgemacht werden mußte, das ist jetzt von Natur vorhanden: der Nährboden für die Poesie, und auf ihm Poesie in Leben und Menschen. Glücklich prophezeit Keller: „Eine neue Ballade sowohl wie das Drama, der historische Roman, die Novelle werden ihre Rechnung dabei finden. Daß man sie aber auch unmittelbar im Leben selbst findet, habe ich nun in der badischen Revolution gesehen.“ Was bisher von den Romantikern aus dem Schoße der Vorzeit hervorgeholt wurde, um Landschaft und Leben zu poetisieren, das bringt das Volk der Gegenwart aus sich selbst heraus. „Wie ‚deutsch‘ eigentlich nichts anderes heißt als volkstümlich, so sollte auch ‚poetisch‘ zugleich mit inbegriffen sein, weil das Volk, sobald es Luft bekommt, sogleich poetisch, daß heißt es selbst wird.“ Womit er eine naturwüchsige Poesie des Lebens als einen wünschenswerten Fortschritt der gemachten, künstliche Surrogate bietenden Poesie der Romantiker gegenüberstellt,[1]) — sich freilich auch wiederum mit ihnen berührt

[1]) Meintel (Gottfried Keller und die Romantik S. 19) sieht in dieser Stelle eine Identifizierung der Begriffe „deutsch“ und „romantisch“. Ich kann mich seiner Meinung nicht anschließen.

in der Ansicht von der im Volke schlummernden Poesie. Während er aber hier noch den ganzen Reiz romantischer Art empfindet und ihr Verdienst um die Wiederbelebung der Vorzeit rühmend anerkennt, tritt später seine Opposition gegen die Auffassung hervor, die die Romantiker von den früheren Zeiten hatten, und gegen ihre verweichlichende Darstellung. Der gegenüber hebt er z. B. die Realistik des Künstlerfestzuges im ersten Grünen Heinrich hervor: „Überhaupt machte der ganze Festzug durch die bloße Tracht, welche auf das Genaueste wiedergegeben war, einen ganz anderen Eindruck, als unsere neuesten frömmelnden Romantiker in ihren unkundigen und siechen Schilderungen des Mittelalters beabsichtigen.“[1])

Es ist also „die unschuldige reinliche Romantik an sich“ aus den „liebenswürdigeren Äußerungen der deutschen Schule“, der Keller sympathisch gegenübersteht. Sie wird ihm repräsentiert durch Tieck im Octavian und anderen Gedichten, durch Novalis im Ofterdingen, durch Arnim in seinen helleren Seiten, Brentano in einigen Märchen, Uhland in seinen Balladen und Romanzen. Ihr Grundzug ist eine unbestimmte Sehnsucht — eben die Sehnsucht nach etwas Unbekanntem, kaum Geahntem, die aus der prosaischen Gegenwart hinaus in die nebelhafte Ferne des Mittelalters, aus der Umgebung des Alltags in die wunderbare Zauberwelt des Märchens, in die bunte Pracht fremder Länder führt. Nicht die bei aller Mystik so verstandesscharfe Allegorie von Klingsohrs Märchen, sondern die weiche Lieblichkeit der Landschaft, der Vorzeit, der Liebe, die durch die Saiten des Ofterdingen zittert, ist es, die für Keller das Werk so anziehend macht.

Die „blutschauerliche Romantik der Franzosen“ ist schnell abgetan. Keller scheint im Jahre 1838, gleichzeitig mit Hauffs Werken und Balzacs philosophischen Studien, Trauerspiele von Victor Hugo kennen gelernt zu haben. Er bemerkt dazu: „Lucrezia Borgia scheint mir zu stark für die Bühne zu sein. Es häufen sich so viele Missetaten, Blutschande, Vergiftungen usw., als sie nur irgend ein übertriebener verunglückter Tragödienschmied anhäufen kann. Jedoch sind sie faktisch. ‚Marie Tudor‘ und ‚Der

---

[1]) Gr. H. A II, 165 f.

Tyrann von Padua" sind wahrhaft schöne Stoffe. Der Stil erinnert mich ganz leise an Shakespeare. Jedoch befriedigt er nicht ganz. Er mag doch ein wenig zu einfach sein an manchen Stellen."[1])

Über die „subjektive ironische Partie der Schule" verlautet vorher nichts bei Keller. Es ist wohl das ein literarischer Begriff, der ihm in Heidelberg durch Hettner aufgegangen war. Wenn in der ersten Fassung des Grünen Heinrich in Heinrichs Deutschland-Bild die romantische Caprice dem Rationalismus am Arm hing, so ist zu bedenken, daß der Roman erst in Berlin entstanden ist, nachdem der Dichter eine differenziertere Anschauung von romantischem Wesen gewonnen hatte. Als Hauptvertreter dieser Richtung erscheint ihm dann Heinrich Heine, in dessen Bahnen er in übermütigem Spott im „Apotheker von Chamounix wandelt.

In seinem Aufsatz gesteht er, daß er des Begriffes Romantik seit Jahr und Tag nicht mit Liebe gedacht hatte. Damit meint er aber nicht die poetische Richtung, sondern die „systematische Romantik der Reaktion", der ja auch hier mancher kleine Hieb versetzt wird. Diese „Romantik der Reaktion" nimmt in der Vorheidelberger Zeit einer verhältnismäßig breiten Raum in seinen Überlegungen und seiner Polemik ein. Tatsächlich — bis auf eine Ausnahme — versteht er, wenn er von „Romantik" spricht, vorläufig nichts anderes darunter als „Reaktion"; es ist ihm kein literarischer, sondern geradezu ein politischer Begriff. Das war damals allgemein. Über dem, was die Romantiker geworden waren, hatte man vergessen, was sie einst gewesen waren. Man wußte nichts mehr von den revolutionären Jünglingen ihrer ersten guten Zeit, man übersah auch ihre poetischen Verdienste. Hettner mußte sich zu Anfang seiner „Romantischen Schule" geradezu gegen diese Auffassung wenden. „Seit einigen Jahren", heißt es da, „ist bei uns der Begriff der Romantik ein reines Parteiwort geworden. Die Tagespresse gebraucht ihn überall nur als Spitz- und Stichnamen. Ein Romantiker ist ihr ein Reaktionär, aber nicht ein einfacher Reaktionär kurzweg, sondern ein Reaktionär aus Doktrin und Bildung. Es will nicht das Alte, bloß weil

---

[1]) Baecht. I, 80.

dies alt und hergebracht ist und vielleicht seinem äußeren Behagen und Vorteil besser zusagt. Er will es, weil die fertigen, fest abgeschlossenen und sinnlich greifbaren Gestalten und Formen der abgestorbenen Vergangenheit ihm unendlich gemütlicher und poetischer dünken als das erst werdende Neue, das der ratlosen Phantasie nirgends greifbare Körperlichkeit und feste Anhaltspunkte zu bieten weiß. Der Romantiker ist in diesem Sinne, wie es neulich Ruge (Gesammelte Schriften I, 11) klar und bestimmt ausdrückte, ‚ein Mann, der mit den Mitteln unserer Bildung der Epoche der Aufklärung entgegentritt und das Prinzip der in sich befriedigten Humanität auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der Ethik, und wir können hinzusetzen, der Politik verwirft und bekämpft‘. Diese Begriffsbestimmung ist jetzt allgemein geläufig. Das Wort „Romantik" ist in den letzten Jahren weit mehr ein publizistischer als ein literarischer Ausdruck ... Aber man tut sehr unrecht daran, romantisch und reaktionär so ohne weiteres identisch zu setzen."[1]) So ist es wohl auch Hettner zu danken, daß Keller in Heidelberg einer freundlicheren Auffassung Raum gab und neben der politischen, reaktionären Seite auch die poetische in Betracht zog. Brachte doch Heidelberg überhaupt einen großen Umschwung in Kellers Anschauungen hervor: von seinem dortigen Aufenthalt datiert eine neue Epoche.

Der Haß gegen diese Art Romantik, also gegen Rückschritt und Unfreiheit, war für Keller seiner ganzen Lebensauffassung nach sehr natürlich. Er wurde genährt durch die persönliche Berührung mit den politischen Flüchtlingen, die in der Schweiz eine Zufluchtsstätte fanden. Im Frühling 1845, als Keller Freiligrath bei seinem Eintritt in die Schweiz begrüßte, wandte er sich scharf gegen die „preußische Romantik", die, „sonst so nächtlichsanft und muckerstill", losgebrochen war und „Mohn und Mohn und wieder Mohnsaft will".[2]) Die ganze Empörung des demokratischen Schweizers gegen eine rückschrittliche Regierung, die sich noch dazu gegen einen verehrten Mann wendet, redet aus den Versen. Als „rühmliche Waffentaten" bezeichnet er in

---

[1]) Hettner, Die romant. Schule 1 ff.

[2]) Brunner 423.

einer Rezension von Ruges gesammelten Schriften das Auftreten der „Deutschen Jahrbücher" gegen Leo, Görres, die preußische Dunkelzeit und abscheuliche offizielle Romantik". „Wenn wir uns umsehen," fährt er fort, „wo wir heute stehen und zurückdenken, wie vor wenigen Jahren noch so nahe am Morgen jene gräulichen Phantome der Nacht ihr Wesen treiben konnten, so befällt uns ein heftiger Unwille und fast eine Furcht, die unheimlichen Larven möchten unversehens wieder auftauchen." [1]) Bei diesem Ingrimm überrascht es um so mehr, ihn mit klarem Urteil als einen Verteidiger der künstlerischen Qualitäten der angegriffenen Romantiker auftreten und Ruge das Verständnis dafür absprechen zu sehen. „Nur bei den Romantikern," heißt es, „deren unglückseliges und vertracktes polemisches Wesen und Tendenz er vortrefflich schildert, ging ihm rein aller Sinn für das wahrhaft Künstlerische und Produktive ab, das sie denn doch in reichem Maße besitzen, wenigstens die Besseren unter ihnen. Man sollte gerade Ruge mehr Abstraktionsvermögen zutrauen, als daß er über den widerlichen Eigenschaften des Urhebers nicht imstande ist, dies und jenes köstliche und fertige Kunstprodukt auch nur zu kosten." [2]) Es ist dies der einzige Fall vor der Heidelberger Zeit, wo Keller nicht nur die Romantiker im allgemeinen anerkennt, sondern auch sie überhaupt als Dichter und Künstler und nicht nur als Reaktionäre wertet. Er beweist, daß Keller sich mit ihren poetischen Erzeugnissen beschäftigt haben muß. Der Dichter Keller zeigte Gerechtigkeit gegen Dichter, die ihm als Menschen und als Politiker antipathtisch waren. Man beachte, daß hier, wie in der Heidelberger Grille, auch die vorsichtige Einschränkung auf „die besseren unter ihnen" nicht fehlt.

2. Kenntnis und Beurteilung einzelner Romantiker.

Die Brüder Schlegel.

Keller sagt in dem Heidelberger Aufsatz, daß er alle Jahre wenigstens Einen Vertreter des Begriffes Romantik wieder lese. Das

[1]) Bl. f. lit. Unterhaltung 1848 Nr. 304/05, 1217.

[2]) Ebenda 1214.

ist vielleicht nicht so ganz wörtlich zu nehmen, zeigt aber doch, welche Wichtigkeit er der Schule, trotz seiner geringen Liebe dafür, zuerkannt hat. Es handelt sich hier wohl vorerst nur um poetische Werke, und so treten die beiden Brüder Schlegel naturgemäß zurück. Die „Formenlust der Schlegelschen Schule" erkennt er in späterer Zeit als Vorbild von Leutholds Gedichten, in seiner Vorrede zu deren Ausgabe (1878).[1]) Ob er in seiner ersten Dichterzeit in Zürich, als er im Dezember 1843 Sonette auf Maler, 1845 Dichtersonette verfaßte, solche von August Wilhelm Schlegel gekannt hat, wird kaum festzustellen sein. Sicherlich lag ihm die Gattung, abgesehen davon, daß sie eine literarische Mode war, durch seinen Lebensgang und Berufswechsel innerlich sehr nahe.[2]) Da er sich aber selber einmal darüber ausspricht,[3]) daß die Lektüre eines guten Gedichtes häufig eine Konzeption bei ihm veranlaßt, so mag auch hier vielleicht ein Sonett des großen Formenkünstlers bei ihm den ersten Anstoß zur Produktion gegeben haben.

Friedrich Schlegel hat ihm sicherlich weniger als Dichter oder Theoretiker, denn als Konvertit und Stifter der reaktionären Romantik, die so viele schlimme Folgen zeitigte, vorgeschwebt. Die Beschäftigung mit Fanny Lewalds Büchern in Berlin trug auch nicht dazu bei, ihn mehr für Schlegel einzunehmen. „Wenn ihr die damalige Gesellschaft der Schlegel, Gentz, Unzelmann usf. objektiv war", schreibt er am 29. Mai 1850 an Hettner, „und sie beabsichtigte, dieselbe recht in ein ungünstiges Licht zu stellen, so ist ihr dieses meisterhaft gelungen; denn nicht bald hat mich etwas so angewidert als der Verkehr jener Menschen, und ich bedauere, das schöne Bild Rahels darunter stecken zu sehen."[4])

Die eigentlichen Dichter der Romantik, allen voran Tieck, waren ihm sehr viel vertrauter. In seiner Bibliothek haben sich von ihren Schriften gefunden[5]): Ludwig Tiecks sämtliche Werke (1837), die von Tieck und Schlegel herausgegebenen Schriften von Novalis (1837), zwei Bände Märchen von Brentano (1846/47), Uhlands

[1]) Nachl. 199.

[2]) Frey, G. Kellers Frühlyrik 50.

[3]) Ebenda 39.

[4]) Baecht. II, 113.

[5]) Nach Meintel a. a. O. 27, 25, 29, 36, 35, 38, 49.

Gedichte (Stuttgart 1871), sowie die von seiner Frau verfaßte Biographie: „Ludwig Uhlands Leben“ (Stuttgart und Tübingen 1874). Von Eichendorff besaß er „Aus dem Leben eines Taugenichts“, von Kerner „Dichtungen“ (Stuttgart und Tübingen 1834), von Heine dessen sämtliche Werke (18 Bände, Hamburg 1867/69) und zwei Exemplare des Buches der Lieder.

Tieck.

Tien hat sicher schon seine Knabenphantasie befruchtet. Er war einer der verbreitetsten und gelesensten Autoren, sodaß es schon an und für sich seltsam gewesen wäre, wenn er dem lesehungrigen Keller nicht in die Hand gefallen wäre. Auch klingen die Schauermären des Knaben Keller sehr nach Tieckscher Jugendpoesie, wie Carl v. Berneck, Abdallah usw. Er liebte Tieck und rechnete ihn als Autor des Octavian und anderer Gedichte zu denjenigen, die ihm die bessere, lichtere Romantik verkörpern. Tiecks komische Märchen-Novelle Abraham Tonelli gehörte zu seinen literarischen Lieblingen.[1]) Er setzte ihn auch in die Reihe der großen meistbekannten, im Auge der Jugend etwas veralteten Erzähler, wenn er über ihn in den „Mißbrauchten Liebesbriefen“ wie über Cervantes, Rabelais, Sterne, Jean Paul und Goethe die weißhaarigen Herren des Stammtisches diskutieren läßt.[2]) Immerhin war er auch ihm gegenüber nichts weniger als kritiklos. Als er im Juni 1854 Rabelais las, entdeckte er bei ihm ein bei den Romantikern beliebtes Motiv. Da mußte der arme Tieck als Vertreter der ganzen Schule herhalten, die als eitel und überhebend gegeißelt wurde. An Hettner schrieb er darüber: „Ich lese auch den Rabelais zum ersten Male und bin frappiert, wie viele literarische Motive und Manieren, welche man so gewöhnlich für nagelneu oder von einer gewissen Schule herstammend ansieht, schon seit Jahrhunderten vorhanden sind, ja, wie man eigentlich sagen kann, alle wirklich guten Genres seien von jeher dagewesen und nichts Neues unter der Sonne. Um nur ein Beispiel anzuführen: hielt ich den Witz, einen unverständlichen Gallimathias

---

[1]) Baecht. II, 71.
[2]) W. V, 103.

literarisch anzuwenden, für neu und glücklich in der Tieckschen Novelle ‚Die Reisenden‘, wo zwei Verrückte dergleichen Reden halten, welche mit großer Lustigkeit und Geschick gemacht sind. Nun finde ich im zweiten Buche des ‚Pantagruel‘ Kap. XI usf. zwei Reden von Rabulisten, in welchen das förmliche Vorbild zu jener Art von Schindluder, in welchem sich die Herren Romantiker so sehr als ‚patentiert‘ zu bewegen gefielen, zu finden ist. Man sollte allen Leuten, welche anfangen wollen, sich mit der Produktion zu befassen, dringend raten, durchaus allen vorhandenen Stoff systematisch durchzulesen und so mit allen eitlen Einbildungen, als würden sie neu sein, tabula rasa zu machen.“[1]) Er hielt auch Tiecks Vielschreiberei für einen Verderb. In einem Brief an Storm, in dem er sich sorgenvoll über Heyses seit bald 30 Jahren nicht unterbrochene Produktion ausspricht, und den Segen einer „Ableitung oder Abwechslung durch Amt, Lehrtätigkeit oder irgend eine andere Art profaner Arbeit“ hervorhebt, fügt er hinzu: „Auch Tieck und Gutzkow ist diese Lebensart nicht gut bekommen, ohne daß ich übrigens unseren idealen Paulus mit solchen literarischen Erzpraktikern vergleichen will“.[2]) Wohl ein hartes, wenn auch nicht unberechtigtes Urteil über den späteren Tieck, den man allerdings auch nicht mehr als einen Romantiker bezeichnen kann. Schon allein die Zusammenstellung mit Gutzkow kommt für Keller einer Verneinung jeglicher künstlerischen Qualität gleich.

Von Tieck sind ihm auch theoretische Schriften bekannt gewesen, die er indes für veraltet hielt. In seinen dramentechnischen Auseinandersetzungen mit Hettner, in denen er dem Erscheinen von Hettners dramaturgischen Studien erwartungsvoll entgegensieht, schreibt er darüber: „Und was ist seither (seit Lessings Dramaturgie) geschrieben worden? Die praktischen, ebenfalls klassischen Erfahrungen und Beobachtungen von Goethe, Schiller und Tieck. Aber diese Leute sind längst gestorben und ahnten nicht den riesenschnellen Verfall der alten Welt“.[3]) Der Brief ist vom 4. März 1851. Tieck starb 1853. Man sieht, daß Keller

---

[1]) Baecht. II, 257, Brief vom 26. Juni 1854.
[2]) Köster, Briefwechsel 78, Brief vom 20. Sept. 1879.
[3]) Baecht. II, 261.

in Berlin kein allzu großes Interesse dafür zeigte, was etwa aus dem früheren Romantiker geworden sein mochte. Sein Tod fällt dann übrigens noch in die Zeit von Kellers Berliner Aufenthalt. Dort wird er auch noch manches Persönliche über den Dichter gehört haben. So berichtet er in einer Ankündigung der Palleske-Vorlesungen in Zürich, daß er vor einer Reihe von Jahren bei Gelegenheit einer Vorlesung des Wintermärchens durch Palleske im Englischen Hause in Berlin eine Anzahl älterer Herren des Auditoriums gesprochen habe, die noch Tieck und Holtei hätten lesen hören und „den jungen Mann sofort als ebenbürtigen Fortbildner der edlen Kunst begrüßten".[1] Tiecks Briefe übersandte ihm später Ludmilla Assing; er bedankte sich dafür am 6. August 1867.[2] Interessant ist noch eine Äußerung in der 1861 geschriebenen Rezension von Friedrich Theodor Vischers Neuen Kritischen Gängen. Er preist die „Ritterlichkeit" des Ästhetikers, mit welcher er eine Lanze für Ophelien einlegt, indem er gegen die beliebte (ursprünglich Tiecksche) Auffassung ankämpft, welche aus der duftig-zarten Gestalt eine Art von unkeusch glühendem Elementarwesen machen will. Die Neigung, die Stille zu benutzen, wenn Shakespeare schweigt oder schläft, um etwas hineinzuschaffen, und die zarten Umrisse, die er zuweilen gibt, mit gröberen Schattierungen von eigener Mache auszufüllen, hat auch der ärmsten Ophelia übel mitgespielt.[3] Hieraus spricht Kellers Ehrfurcht vor dem Geschöpf des Dichters, das er so nehmen will, wie dieser es gedacht, ohne eigene Weisheit hineinzuklügeln. Überhaupt wirft er den Romantikern vor, daß sie nicht die „spezifisch poetischen Urkräfte", sondern „nur das Willkürliche und Witzige an Shakespeare gepackt hätten".[4]

Novalis.

In bezug auf Novalis ist mit Sicherheit nur festzustellen, daß Keller den Ofterdingen gekannt hat. Er nennt ihn im Heidelberger Aufsatz einen Vertreter der lichteren Seite der Romantik.

---

[1]) Neue Züricher Zeitung vom 30. Sept. 1875.
[2]) Meintel, G. K. und die Romantik 29.
[3]) Nachl. 184 ff.
[4]) Baecht. II, 142, Brief an Hettner vom 23. Okt. 1850.

Dies ist die einzige Stelle, wo er Novalis erwähnt, doch wird es wohl kaum das einzige Werk sein, das er von ihm gekannt hat. Aus einigen lyrischen Gedichten ist geschlossen worden — jedoch keineswegs zwingend —, daß er im Jahre 1844 Novalis gelesen habe.[1]) Seltsam würde es berühren, daß, falls eine Beschäftigung mit den Fragmenten stattgefunden hätte, sich darüber keine einzige Notiz — und sei es ein Wort der Abwehr, — vorfinden sollte. Und doch möchte es scheinen, als ob es manche Verbindungslinie zwischen Hardenbergs Kunst und Hardenbergs Geist und Keller gegeben hätte. Freilich mag da manches durch Feuerbach vermittelt worden sein.[2])

Brentano.

Die jüngeren Romantiker, Arnim und Brentano, werden in der Heidelberger Grille beide herangezogen, beide freilich mit Einschränkungen: Arnim in seinen helleren Seiten, Brentano in seinen Märchen. Für Brentano war Keller schon im Jahre 1845 in einem der Dichter-Sonette eingetreten: „Brentano, Kerner", das später in den Gesammelten Gedichten 1883 den Titel „Clemens Brentano, Kerner und Genossen" erhielt.[3]) Es bezieht sich mit leisem, mitleidigem Spott auf die Schatzgräber und Geisterbanner, um für sie den Schutz ihres Dichter-Amtes anzurufen:

„Freund! Das sind Dichter; laß sie ungeschlagen,
Denn Dichter, weißt Du, — haben immer Recht!"

So heißt es in den Gedichten von 1846.[4]) Ist sich Keller bewußt gewesen, daß das Wort „Poeten", das im Druck 1883 für „Dichter" eingesetzt ist, einen geringeren Gefühlswert hat, und daß er durch den Titelzusatz „und Genossen" die beiden Dichter in die Menge hineinstößt, so könnte man daraus vielleicht schließen, daß seine

---

[1]) Luterbacher, Die Landschaft in G. Kellers Prosawerken 9.

[2]) Die Angabe Meintels in seiner Dissertation, daß Randnotizen in den Werken des Novalis eine vielfache Benutzung der betreffenden Bände annehmen lassen, beruht, wie mir auf meine Anfrage nach der Art dieser Notizen von Herrn Stadtbibliothekar Dr. Barth in Zürich freundlicherweise mitgeteilt wurde, auf einem Irrtum. Es sind keine Randbemerkungen in dem Kellerschen Novalis-Exemplar.

[3]) W. IX, 122.

[4]) Brunner 244.

Wertschätzung von Brentanos dichterischen Qualitäten sich mit den Jahren etwas herabgemindert hätte. Von Brentanos Dichtungen erwähnt Keller nur einmal die Märchen, die er auch selbst besaß. Gesprächsthema scheint er öfters gewesen zu sein. In einem Brief an Frau Freiligrath vom 9. Januar 1880 heißt es: „Den Brentanoschen Brief hat mir Freiligrath, als Ihr in Zürich waret, einst auf seiner traulichen Stube in seinem roten Schlafrock vorgelesen. Ich erinnere mich noch deutlich des Lobes der Sandlieder".[1]) Von Freiligrath hatte er auch vor dessen Reise nach England im Jahre 1846 „eine hübsche Radierung, Clemens Brentano darstellend", zum Geschenk erhalten. Er erbietet sich in einem Brief vom 9. August 1887, sie der Familie zurückzugeben, da er nur noch beschränkte Zeit zu leben habe."[2]) Ludmilla Assing hatte ihn, wie mit soviel Literatur, gelegentlich auch mit Brentanos Schriften versorgt. Dafür spricht er ihr am 24. Oktober 1872 seinen Dank aus: „Dann sind einige Bände höchst interessanter Spezialitäten über Heine, Brentano etc. etc., die sehr wertvoll sind".[3])

Bettina.

Bettinas Haus hat Keller während seines Berliner Aufenthaltes nicht besucht. Er zog sich damals sehr scheu in sich selbst zurück, und man kann sich denken, daß die extravagante Art Bettinas, von der er doch wußte, nicht geeignet war, den spröden Schweizer aus seinem Versteck herauszulocken. Ludmilla Assing bedauerte sehr, daß Keller sie nicht kennen gelernt hätte, der „gewiß eigentümliche Scenen und Vorgänge mit ihr erlebt hätte". Freilich hätte es von beiden Seiten ergötzlich zugehen können. — Keller hatte für diese Gesellschaft überhaupt keine Sympathie. Wenn er bei Beurteilung der Dramen Gisela von Arnims über das ungeschwächte Fortwuchern des „Arnim-Brentano'schen Hausjargons" spricht, „was auf die Länge langweilig wird",[4]) so meint er damit wohl nicht nur die literarische Sprache in den

---

[1]) Baecht. III, 439.
[2]) Ebenda 614/15.
[3]) Baecht. III, 93.
[4]) Baecht. II, 414, Brief an Ludmilla Assing vom 1. Jan. 1858.

Werken der Achim, Clemens und Bettina, sondern überhaupt ihre ganze Art und Weise sich zu geben.

Arnim und Wunderhorn.

Arnims „hellere Seiten" hebt er als liebenswürdige Romantik hervor. Was er von ihm gekannt hat, ist nicht zu erweisen. Eine große Liebe hatte er für die gemeinsame Schöpfung der Freunde: „Des Knaben Wunderhorn". Aus ihm war sein Lieblingslied, das Lied vom „Bettelvogt".[1]) Durch das Wunderhorn mag der Grund gelegt worden sein zu seinem Herzensverhältnis zum Volkslied. In dem schönen Aufsatz „Am Mythenstein" beklagt er es, daß die klaren und tiefen Töne, die die deutsche Lyrik seit Goethe und dem Wiederfinden der alten Volkslieder und durch das Erwachen nationaler Gefühle hervorgebracht hatte, sich wieder verlören. Er wünscht einen wahrhaft volkstümlichen Sang, der vor dem Volk als oberstem Richter bestehen kann, an dem Volksleben sich stärkt, statt des „grauen Strichregens allseitig gleichmäßig geschickter Versmacherei".[2]) Das Volkslied als solches war ihm lieb und wert. Er fühlte seine innere, stille, ans Herz greifende Gewalt. Er schildert sie im Grünen Heinrich, als die schmerzlich erregte Agnes unter den Klängen der von dem Gottesmacher und seinen Freunden gesungenen Lieder — es sind Volkslieder und solche von Eichendorff, Uhland, Kerner, Heine, Wilhelm Müller — ruhiger und heiterer wird.[3]) Und wundervoll ist es, wie es für Regine zu einem Erlebnis wird, als sie in London an der Seite ihres Gatten von einem Männerchor ein altdeutsches Volkslied singen hört. Erwin bringt ihr darauf „die bekannte Sammlung, welche des Knaben Wunderhorn heißt". Sie „legte das Buch nicht aus der Hand, bis sie es durchgelesen hatte, manches Lied zwei- und dreimal". Es wird für sie die Vorstufe höchster Bildung, denn vom Wunderhorn führt Erwin sie zu den Goetheschen Jugendliedern hinüber.[4])

---

[1]) Baecht. III, 297.

[2]) Nachl. 60, 62 (1860).

[3]) W. II, 229.

[4]) W. VII, 84 ff.

Gottfried Keller selbst dichtete einen Zyklus Frauenlieder im Volkston. Er veröffentlichte ihn in den „Neueren Gedichten“ 1851/54, vielleicht unter Heineschem Einfluß, unter dem Titel „Von Weibern“, der für die „Gesammelten Gedichte“ 1883 der klang- und stimmungsvolleren Überschrift „Alte Weisen“ weichen mußte.[1]) Von Brahms sind einige dieser „leichten wunderlichen Klänge“, von denen er selbst nicht recht wußte, „wie sie entstanden“,[2]) vertont worden.

Fouqué.

Von den Nachfolgern und Pateigängern der Berliner Romantik ist Fouqué einer der ersten, die Keller kennen gelernt hat. Von ihm war im Frauentaschenbuch 1820 „Adam Wiederbauer“, eine Erzählung aus dem dreißigjährigen Kriege, erschienen. Das war dem jungen Keller in die Hand gefallen und regte ihn zu einem seiner ersten dichterischen Pläne an. Er wollte „Adam Wiederbauer“ dramatisieren.[3]) Daß Keller Undine gekannt hat, ist anzunehmen. Ein von Baechtold mitgeteilter Märchenentwurf[4]) vom September 1851, also aus der ersten Berliner Zeit, könnte von Fouqués Wassermärchen beeinflußt sein.

E. T. A. Hoffmann.

Ein besonders nahes Verhältnis hatte Keller zu E. T. A. Hoffmann. Er notiert in seinem Tagebuch am „9. Julius 1843“: „Heute habe ich Hoffmanns Biographie von Hitzig fertig gelesen“.[5]) Er fühlt sich außerordentlich zu dem Manne hingezogen, mit dem ihn eine gewisse Charakteranlage und eine Ähnlichkeit mancher äußeren Lebensumstände verband. Aus dem Auf und Ab seines eigenen Lebens heraus hat er mehr Verständnis für ein Leben wie Hoffmanns, „voll Mangel, Not und Nahrungssorgen, denen immer zur rechten Zeit die Hilfe nahe war, ein Leben, das mit großen Schwachheiten, die wir oft auch kennen, zu kämpfen hat

[1]) W. X, 76 ff. und Brunner 326 ff., 399 ff.

[2]) Baecht. II, 209, Brief an Wilhelm Baumgartner, Juli 1852.

[3]) Baecht. I, 73.

[4]) Baecht. II, 56.

[5]) Baecht. I, 194.

und ihnen manchmal unterliegt", als für jene Leben großer Männer wie Schiller und Jean Paul, die „ohne hindernde Schwächen ihren Weg gehen", und in denen er ja allerdings ein zu Bewunderung und Nachahmung reizendes Vorbild sehen muß. Auch ein Leben wie das Goethes vermag in seiner von kleinlichen Sorgen des täglichen Lebens unbeschwerten, olympischen Ausgeglichenheit den oft in bitterer Not und Unsicherheit um Existenz und Beruf Ringenden „mehr niederzubeugen als aufzurichten, während er Trost und Stärke aus dem seinem so gleichartigen Leben eines trotz seiner Schwächen geliebten und geachteten Mannes, wie Hoffmann, schöpft. Mit Schrecken sieht er, wohin es führt, wenn man „das herrliche Sonnenkind, den Wein, als Zweck und nicht als Mittel zur Freude betrachtet", und versetzt sich in die Seele von Hoffmanns edleren Freunden, denen es ein Schmerz gewesen sein muß, „ihn zum fast gemeinen Weinschmecker und Stammgast einer Kneipe hinabsinken zu sehen". So ist es zunächst das Interesse des Menschen für den Menschen, das ihn packt. Dann geht er auf eine Würdigung des Künstlers ein, der ihm als Musiker, Dichter und Maler entgegentritt. Über seine musikalischen Leistungen mag er sich als Laie kein Urteil anmaßen. Um ihm auf diesem Gebiete aber etwas Außerordentliches zuzutrauen, hat er seinen Namen zu wenig unter denen gleichzeitiger und früherer Komponisten nennen hören. Den Maler Hoffmann erkennt er so wenig an, daß er ihm nicht einmal eine Stelle unter den Künstlern vor Cornelius einräumen will und als besten Teil seiner Malerei „seinen Enthusiasmus dafür" ansieht. Der Name eines Malers, der Hoffmann daher nicht zukommt, kann höchstens dazu dienen, „das Urteil über den ganzen Gehalt eines solchen Mannes zu trüben". Er will Hoffmann, den er für ein Genie hält, zwar nicht die Fähigkeit zu einem „großen Maler" absprechen, aber — hier kommt die teuer erworbene Erfahrung des um seine Ausbildung sich mühenden Kunstbeflissenen zu Worte — ihm fehlt die strenge und berufsmäßige Bildung, ja oft handwerksmäßige Übung der Hand, ohne die der bildende Künstler eben nur ein Dilettant bleibt. Doch dem künstlerischen Drange läßt sich nicht gebieten, und „es ist ein frommer Wunsch, daß er diesen Drang zur Bildnerei nicht

gehabt und die Literatur, mit einem ganz gereinigten Geschmack, zu seiner Lebensaufgabe gemacht haben möchte". „Gewiß", fügt Keller hinzu, „würde er unter den ersten Sternen am deutschen Dichterhimmel glänzen", und faßt den Entschluß, seine Schriften gänzlich durchzulesen.[1]) Er hat sich sicherlich gleich an die Lektüre gemacht, denn nur zwei Tage später, am 11. Juli, klingt die Erzählung „Reisetage" mindestens ebenso sehr nach Hoffmann wie nach Tieck.[2])

Dafür, daß Hoffmanns Werke und seine schriftstellerische Art Keller auch ferner gegenwärtig blieben, gibt es ein späteres Zeugnis. Keller hatte in Heidelberg gelernt, die Poesie im Leben zu suchen, ohne Literatur dazu nötig zu haben. Das kommt zum Ausdruck in seinem Brief an Hettner, vom 16. Septembeg 1850. Er schreibt über die Taten des österreichischen Generals Haynau, „der in Ungarn so vortrefflich phantastische Bilder ganz à la Callot geliefert" habe, „Galgen in Masse mit langen Reihen Gehängter, gepeitschte Weibsbilder, gequälte Juden und dergl.", wozu die Londoner Szene, in der der General von Brauknechten durchgeprügelt wurde, ihm „ein vortreffliches Gegenstück in Breughels oder Teniers Geschmack" erscheint. Hier sieht er das Leben als Illustration der Kunst an und schließt als Demokrat und Menschenfreund: „Ich hoffe, daß Volk werde fortfahren, mit einem munteren Breughel aufzuwarten, wenn man ihm einen Callot-Hoffmann vorsetzt".[3])

Uhland.

Auch Uhland mit seinen Balladen und Romanzen ist für Keller ein Vertreter der Romantik in seinem Sinne. Früh hat er sich mit seinen Gedichten beschäftigt. Im März 1844, zur Zeit der Entstehung das Zyklus „Lebendig begraben", schrieb er sich in sein Tagebuch das Uhlandsche Gedicht „Klage", in dem der gleiche Gedanke anklingt, ab.[4]) Die Gelegenheit, den Dichter persönlich kennen zu lernen, als dieser sich i. J. 1847 in Zürich aufhielt, hat er nicht wahrgenommen. Er besaß einige Briefe

---

[1]) Baecht. I, 197/98.

[2]) Baecht. I, 200.

[3]) Baecht. II, 126/27.

[4]) Erm.-Baecht I, 132.

Uhlands aus dessen Studentenzeit, die er seinem Wiener Freunde Exner im Januar 1873 zusandte.[1]) Für Uhland und seine urdeutsche kernhafte Tüchtigkeit und Bescheidenheit fühlte Keller eine warme, aus aufrichtigem Herzen kommende Verehrung. Er spricht sie aus in dem Gedicht „Der Kranz“,[2]) wozu er Stoff und Anregung in der von Uhlands Witwe verfaßteu Lebensbeschreibung fand, und in dem er die ruhige Schlichtheit des „teuren Mannes“ feiert. Uhland erscheint ihm als der rechte Volksdichter. Auch seine Lieder gehören zu dem Repertoire der stimmbegabten Festbrüder im Grünen Heinrich. In dem Gedicht „Am Sarg eines neunzigjährigen Landmannes vom Zürichsee“[3]) wird an “Freund Uhland“ gedacht als an einen guten Fund für das sangesfreudige Gemüt des Alten.

Hauff, Kerner.

Von den schwäbischen Romantikern kommen noch Wilhelm Hauff und Justinus Kerner in Betracht. Im Jahre 1838 las Keller Hauffs Werke und versuchte, sich über den Eindruck des Gelesenen Rechenschaft abzulegen. Er notierte im Juni in sein Tagebuch: „Hauffs Gedichte, Lichtenstein, Märchen, Mann im Monde, Phantasien im Bremer Ratskeller. Hauff scheint mir ein wahres Genie, ein Dichter zu sein. Er hat jenen einfachen, naiven und und doch so tiefen und bezaubernden Stil, der an Goethe hinreißt, wenigstens für mich. Da ist nichts Gesuchtes, nichts Geschrobenes, die Ausdrücke und Bilder sind einem aus der Seele gegriffen und man weiß keine andern passenden zu finden. Und dann die liebliche, immer mit neuen Farben blühende Phantasie! Nachdem ich den Mann im Monde gelesen, will ich nächstens den Clauren lesen, um zu sehen, inwieweit er recht hatte.“[4]) Bei dieser einen, überschwänglich begeisterten Äußerung des Neunzehnjährigen ist es dann aber geblieben.

Mit Kerner hat sich Keller zweimal dichterisch auseinandergesetzt. Einmal in dem Sonett „Brentano, Kerner und Genossen“,

---

[1]) Meintel a. a. O. S. 36.

[2]) W. X, 131.

[3]) W. X, 53.

[4]) Meintel a. a. O. S. 36, nach Kellers Skizzenbuch II, 1836/41, jetzt auch Erm.-Baecht. I, 98.

dann in seiner Erwiderung auf Kerners Lied „Unter dem Himmel",[1] in der er dem Klageschrei des schwäbischen Dichters gegenüber die Errungenschafteu moderner Technik als eine Bereicherung auch der Poesie begrüßt.

Zusammenfassung.

Nur Uhland, von allen Romantikern über die sich Keller ausgesprochen hat, wenn es erlaubt ist, von der jugendlichen Kritik Hauffs abzusehen, steht er mit ungeteilter Liebe und Anerkennung gegenüber. Als Menschen sind sie ihm sogar meist — hier bildet Hoffmann eine Ausnahme — mehr oder weniger unsympathisch. Er ist geneigt, sie mit Schärfe zu beurteilen und vieles, was ihm im Leben an ihnen mißfällt, als Ursache eines Versagens ihrer Kunst zu betrachten, — so wenn er ihre Frömmelei für die siechen Schilderungen des Mittelalters verantwortlich macht.[2] Als Ganzes faßt er die Romantik bis zur Heidelberger Zeit von zwei Gesichtspunkten auf. Sie ist ihm entweder Reaktionsromantik, mehr im religiösen oder literarischen Sinn, — oder aber die immerhin etwas äußerliche Stimmungsromantik der Unschuld und Weichheit, der zerfallenen Schlösser und Burgen. Die erste Art ist ihm in der Seele verhaßt, die zweite findet er lieblich und wohltuend, wenn er an Ort und Stelle ist und sie in „romantisch schöner" Gegend, in Heidelberg, am Neckar, auf sich wirken lassen kann. In ihr empfindet er ganz richtig die Sehnsucht nach etwas Unbestimmtem, nach besseren Zeiten, nach Höherem, Schönerem, die Sehnsucht aus dem Alltag und der unpoetischen Wirklichkeit hinaus — mit romantischem Symbol ausgedrückt, die Sehnsucht nach der blauen Blume. Sie führt hinab zum Mittelalter, und oft noch hat Keller das Wort „Romantik" mit „Mittelalter", „Vergangenheit" gleichbedeutend gesetzt. So im Urheinrich, wo sich vom Künstlerfeste her „noch lang eine förmliche Landsknechtskultur erhielt in Bild und Lied, und deren Zechweise und verlornes Leben als das löblichste Bild deutscher Romantik erschien.[3]) Diese Identifizierung bildet das Bindeglied zwischen dem politischen uud dem literarischen Begriffe der Romantik.

---

[1]) W. IX, 122, X, 128 ff.

[2]) Gr. H. A II, 165.

[3]) Gr. H. A II, 180.

3. a) Loslösung von der Romantik.

In Heidelberg aber, wo er diese Romantik anerkannte, wo er sich ihrem Zauber hingab, da war es auch, wo er sich von ihr lossagte. In seiner Skizze schon zeigte er, daß die Zeit der Romantik vorüber wäre, daß der Dichter nicht mehr nötig hätte, in die Schachte der Vorzeit hinabzusteigen, um Poesie ans Tageslicht zu fördern, daß das Leben selber und die Gegenwart sie ihm böten. In Heidelberg eben war es, wo Keller sich zu innerer Klarheit durchzuringen begann, wo er anfing die Welt mit seinen Augen, die so viel schauen konnten, anzusehen, so wie sie wirklich war und sich selbst gab. Die anthropologischen Vorlesungen von Henle öffneten ihm den Blick, der übermächtige Einfluß Ludwig Feuerbachs zerstörte alle künstlichen Konstruktionen und weitete ihm Herz und Sinn für diese „wunderbare Welt, die Schönheit ohne End!"

Es war nicht das erste Erlebnis dieser Art, das ihn zu innerer Wahrheit und zur Ehrfurcht vor der Natur führte. Vorbereitet war er durch die Züricher Frühzeit. War dort in der bildenden Kunst der Maler Meyer, der „Römer" des Grünen Heinrich in seinem leider zu bald abgebrochenen Unterricht der falschen Romantik des Schülers entgegengetreten, der nur das Fratzenhafte und Krankhafte, verkrüppelte Bäume und abenteuerliche Gestalten des Festhaltens mit seinem Pinsel wert hielt und aus seiner Phantasie einfach in die Landschaft hineinkomponierte, so hatte sein Wirklichkeitsgefühl für Leben und Poesie kein anderer als Goethe erweckt; dieser war dadurch geradezu zum Vorgänger Feuerbachs geworden. Es ist eine der schönsten Stellen im Grünen Heinrich, wo Heinrich Lees, alias Gottfried Kellers, Goethe-Erlebnis geschildert wird. Der Trödler hat die Goethebändchen wieder fortgeholt und Heinrich, dem die Stube auf einmal still und leer erscheint, eilt ins Freie: „die alte Bergstadt, Felsen Wald, Fluß und See und das formenreiche Gebirge lagen im milden Schein der Märzsonne und indem meine Blicke alles umfaßten, empfand ich ein reines und nachhaltiges Vergnügen, das ich früher nicht gekannt. Es war die hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, welche das Recht und die Bedeutung jeglichen Dinges

ehrt und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt empfindet. Diese Liebe steht höher als das künstlerische Herausstehlen des Einzelnen zu eigennützigem Zwecke, welches zuletzt immer zu Kleinlichkeit und Laune führt; sie steht auch höher als das Genießen und Absondern nach Stimmungen nnd romantischen Liebhabereien, und nur sie allein vermag eine gleichmäßige und dauernde Glut zu geben. Es kam mir nun alles und immer neu, schön und merkwürdig vor, und ich begann, nicht nur die Ferne, sondern auch den Inhalt, das Wesen und die Geschichte der Dinge zu sehen und zu lieben".[1])

Was Goethe begann, hat Feuerbach vollendet. Er zeigte ihm das Recht und die Pflicht höchster Sinnenfreudigkeit. Denn vorher hatte er neben der hellen, sonnenbeschienenen Wahrheit auch dem Vergessen des Wirklichen, dem Hinabtauchen in den Dämmerschein unkontrollierbarer Phantasie einen Platz bei dem Dichter gegeben. Nicht nur das: als Ideal des Dichters war ihm derjenige erschienen, der diese Romantik des Sich- und die Welt -Vergessens mit Realismus verbindet. Er hatte das ausgeführt in dem an Freiligrath gerichteten Gedicht unter dem Bilde zweier Genien, die mit ihren Gaben an die Wiege des zum Erdenleben erwachenden Dichterkindes treten. Der eine bietet ihm eine Schale von leuchtendem Kristall, voll von sonnendurchfunkeltem Feuerwein, den Trank der Tagesklarheit und -Wahrheit. In einer Schale von tiefdunklem Rubin hält der zweite den Vergessenheit bringenden betäubenden Saft des im Mondenschimmer gereiften Mohnes.

In beiden Schalen ruht die Lebenskraft,
So ihm die treuen Genien rastlos schenken,
Die ihn durchwallt und seine Lieder schafft;
Aus beiden Schalen strömt sein Sein und Denken,
Sein Blühn und Sehnen, fließen Tag und Nacht,
Ein sonnig Schaun, ein träumerisch Versenken
In seine Seele, wie sie träumt und wacht.
Und Preis dem Dichter, wenn die Lebensbecher
Ihm reich erfunkeln und in gleicher Pracht!

[1]) W. II, 12ff.

Doch Halbpoet nur ist der trunkne Zecher,
Der aus dem einen überwiegend trinkt;
Sein Herz wird krank, sein Lied alltäglich schwächer![1])

In gleichem Maße apollinische Klarheit — in gleichem Maße dionysische Trunkenheit, lichter Tag, düstere zauberhafte Nacht in stetem Wechsel — das macht hier für ihn den vollen begnadeten Dichter. Wie sehr ist doch er der Tagesdichter geworden, dem der „klare Trunk" entgegenquoll, und der „der Wahrheit Gold im Munde führte"!

b) Schätzung seiner selbst der Romantik gegenüber.

Für Kellers bewußte Stellung und seine Selbsteinschätzung der Dichtung der Romantik gegenüber erscheint mir als das bedeutungsvollste und aufschlußreichste Dokument eine Niederschrift, die wohl aus der ersten Berliner Zeit stammen mag. Baechtold setzt sie in das Jahr 1850.[2]) Keller versetzt sich in die Seele eines Dichters — und niemand anders als er selbst ist dieser Dichter —, der, mit Talent und mit Streben begabt, das Unglück gehabt hat, in eine unfruchtbare, poesielose Wirklichkeit hineingeboren zu werden. Von einer kommenden Zeit nur kann er die Lebensfülle erhoffen, die dichterisch zu bewältigen er sich wohl die Kraft zutraut. Ihm bleibt nichts übrig, als zu resignieren, wenn er nicht entweder vorausgreifen will in die prophetisch erschaute Zukunft, oder in der hergebrachten Weise weiter dichten. Jenes erscheint ihm als „falsche Idealistik" — zu diesem, „der rückwärts liegenden Produktion sich anzuschließen, ist er zu stolz". „Hier muß er sich nun sagen, daß er nichtsdestoweniger das ihm Zunächstliegende ergreifen und vielleicht gerade seine Lage in schöner Form darstellen soll." Er kommt zu dem Schluß, daß der Dichter aus seinem Innern schöpfen muß. Dann wird er auch in der sterilsten Zeit „gesunde, brauchbare Momente und damit den Stoff zu einer schönen, wenn auch episodischen Poesie"

---

[1]) Brunner 422: An Freiligrath bei seinem Eintritt in die Schweiz im Frühling 1845.

[2]) Baecht. II, 525.

finden. Das Herz des Dichters ist es, das sie zu einer unvergänglichen machen kann.

Es ist nicht mehr der fröhliche Ton der Heidelberger Grille, die in den Badischen Freischaren und der Volksmiliz eine lebende Poesie sah, in die der Dichter nur hineinzugreifen brauchte. Man hört die Unbefriedigtheit heraus, die ihn in Berlin, seiner „Korrektionsanstalt“, seinem „pennsylvanischen Zellengefängnis“ ergriffen hatte. Es war ein in jeder Beziehung schweres Eingewöhnen für den Schweizer und den Demokraten, der in der preußischen Stadt nach dem vergangenen Freiheitsrausch wiederum nichts als Reaktion sah, in der Tat keine „schöne Wirklichkeit“. Dazu das Ringen mit dem Grünen Heinrich, während er das Drama als sein eigentliches Gebiet betrachtete. In dieser ganzen Zeit war es der Blick auf die Zukunft, die ihm Erfüllung seines Strebens bringen sollte, der ihn aufrecht erhielt. Immerhin aber war er zu sehr von Feuerbachschem Wirklichkeitssinn, von konkretem Gegenwartsbewußtsein durchtränkt, stand schon in seinen poetisch-ästhetischen Anschauungen auf zu festem realistischen Boden, um nicht ein Vorausgreifen in die Zukunft als eine falsche Idealistik von sich weisen zu müssen. Daß er mit „der rückwärts liegenden überwundenen Produktion“ in erster Linie die Romantik mit ihren Ausläufern meint, beweist unzweideutig der Schluß der Aufzeichnung, wo ihm plötzlich der Name wie von selbst in die Feder fließt. „Jeder Dichter,“ heißt es da, „der ein Herz verrät, ist, lebe er, wann er wolle, der Teilnahme der Nachwelt gewiß. Wo die Romantiker dies getan haben, was freilich selten geschah, finden sie auch die gebührende Anerkennung bei jedem, der selbst ein Herz im Leibe hat.“ ... Eine Absage an die überwundene Romantik ist dies Bekenntnis, eine Absage aus Überzeugung. Überwunden werden muß sie aber auch für ihn — denn sie hatte einen großen Teil seines Wesens, ihm unbewußt, besessen —, und der Kampf mit dem Grünen Heinrich, zu dessen Fertigstellung der unglücklich-glückliche Verleger wie ein Verzweifelter drängen mußte, ist zugleich ein Kampf mit seiner eigenen Romantik. Wenn er sich hier aber auch von manchem Äußerlichen in der Romantik lossagt, und tatsächlich der Grüne Heinrich eine ganz andere Gestalt erhält, als wohl zuerst beabsichtigt war, wenn von

einem gewissen Drum und Dran romantischer Art im Laufe der Jahre immer mehr abfällt, so ist doch zu viel von dem Reizvollen und Unvergänglichen, das die romantische Kunst erweckt, zum Teil erschaffen hatte, zu fest verwebt mit Kellers eigenem Wesen, als daß es sich hätte ausreißen lassen. So finden sich bis in seine letzten Dichtungen, bis in den Martin Salander hinein, romantische Elemente bei Keller. Er ist der Überwinder der Romantik geworden, nicht ihr Vernichter, eben dadurch, daß er verstand, das ihm Kongeniale zu assimilieren und romantische Eigenart und romantische Phantasie mit höchster Naturwahrheit zu vermählen. Noch mehr. An dem Wendepunkt seines Lebens und Denkens, in Heidelberg, wo er romatischer Reaktion mit äußerster Schärfe, romantischer Dichtung mit anerkennender Ablehnung gegenübertrat, hat er eine Fülle von Ideen in sich aufgesogen aus der besten und reichsten Zeit der Romantik, die sein Denken und Dichten, seine Weltanschauung erfüllt haben. Der Vermittler war Feuerbach, und neben ihm Hettner. Kellers Originalität erleidet dadurch keinen Abbruch. Er ist mit Recht einer der originellsten Dichter genannt worden, und hat sich auch selbst als ein solcher gefühlt.[1]) Was so aus eigenem Wesen quillt, wie Kellers Dichtung, das ist Eigentum im höchsten Sinne, und wohl dem Künstler, der in rechter Weise das Erbe seiner Vorgänger zu verwerten weiß.

Zu untersuchen, wie weit Romantisches und Gegensätzliches dazu in Gottfried Kellers Dichtung nachzuweisen ist, soll die Aufgabe des nächsten Teils sein. Der folgende soll zeigen, wie er sich in seiner Gedankenwelt mit der der Romantiker berührt.

---

[1]) Baecht. II, 222, Brief an Hettner.

3. Kapitel.

Romantisches in Gottfried Kellers Dichtung.

1. Der Begriff des Romantischen.

In seiner Heidelberger Grille hat Keller den Kreis der Romantik sehr eng begrenzt. Die Romantik der Reaktion als politisch-religiöse Strömung, die französische Romantik, dieses Reis deutschen Geistes auf romanischem Boden,[1]) können in der Tat bei einer Betrachtung des dichterischen Niederschlags deutscher Romantik in Kellers Werk ausgeschaltet werden.

Weit umfassender aber, als Kellers persönliche Äußerungen über Romantik und Romantiker im engeren Sinne ahnen lassen, ist der Einfluß der deutschen Schule auf ihn gewesen. Sie vereint freilich so viel disparate Elemente in sich, daß der Begriff „romantisch“ selbst auf seinem eigensten Gebiete, dem der Poesie, etwas Schillerendes und Schwankendes behält. Zunächst ist der ästhetische und der poetische Begriff auseinander zu halten.

a) Das Wort „romantisch“ in Kellers Sprachgebrauch.

Das Wort „romantisch“ braucht Keller sehr häufig ohne literarische Nebenbedeutung, und zwar meist in dem auch modernen Sinne, in dem es „ungewöhnlich“, „apart“, „interessant“, auch wohl „altmodisch“ heißt und dabei immer noch einen gewissen Gefühlswert hat, der ihm je nach dem Zusammenhang innewohnt.

---

[1]) Über Victor Hugos Trauerspiele „Lucretia Borgia“, „Marie Tudor“ und „Der Tyrann von Padua“ hat sich Keller im Jahre 1838 in seinem Tagebuche ausgesprochen. Er rügt die Häufung von Greueln, die jedoch im Stoff begründet wäre, und fühlt sich durch den Stil „ganz leise“ an Shakespeare erinnert, jedoch nicht ganz befriedigt. Erm.-Baecht. I, 265.

Er spricht von einem „romantisch" geschnittenen Kleide,[1] das der grüne Heinrich dem einsamen Wanderer seiner Bilder verleiht, um ihm eben etwas Eigenartiges und Schwärmerisches zu geben. Das Aussehen der Darsteller in der Tell-Aufführung wird „romantisch" genannt wegen der Buntheit, Zusammengewürfeltheit und Mittelalterlichkeit ihrer Kostüme.[2] Das „romantische Haus", in dem Agnes wohnt, verdient seinen Namen nicht nur seiner altertümlichen merkwürdigen Bauart wegen, sondern auch durch seine seltsamen Insassen und deren nicht alltägliche Erlebnisse. „Eine Art romantischen Pflichtgefühls" treibt den grünen Heinrich an, „keiner merkwürdigen Erfahrung auszuweichen", als ihn Judith nach der Tell-Aufführung mit in ihr Haus nimmt. Auf das moralische Gebiet übertragen, liegt hierin etwas von der prickelnden Lust am Ungewöhnlichen, durch die das an sich solide Pflichtgefühl in eine etwas andere Sphäre gerückt wird. Wenn hinwieder der Statthalter von „der mageren Bettelsuppe der romantischen Verderbnis" spricht, zu der derjenige kommt, der nicht versteht, seinen Vorteil in rechter Weise zu wahren,[3] so bindet hier das Wort die Vorstellung einer inneren Fäulnis mit äußerer Buntheit, es liegt etwas darin von dem Ungesunden, das durch ein falsches Streben nach Ungewöhnlichem gezeitigt wird. Der Gedanke an die Betonung des Gefühls gegenüber der einseitigen Herrschaft des Verstandes überwiegt, wenn es heißt „meine Mutter ist romantisch nicht", — sie ist nicht von übertriebener Weichheit, nicht gefühlvoll, nicht sentimental. Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Sie zeigen, wieviel verschiedene Nuancen das Wort in sich birgt, wenn man von seinem literarischen Sinn völlig absieht.

Dieser nun ist es, dessen Spuren in Kellers Werk aufzuweisen sind, und es erscheint als zweckmäßig, wenigstens einige der Hauptmerkmale, die dem literarischen Begriffe anhaften, hervorzuheben.

---

[1] Gr. H. A I, 244.
[2] Gr. H. A II, 477.
[3] Gr. H. A II, 492 und W. I, 384.

b) Spielarten des Begriffes romantisch.

Noch ehe die romantische Schule als solche wirkte, hatte Kant das Überschreiten des Mittelmaßes von Schönheit oder Erhabenheit als romantisch bezeichnet. Schon in dieser Definition liegt etwas von dem Gegensatz, in dem die romantische Richtung zu der stets das Maß haltenden klassischen steht. Die Frühromantiker traten mit dem Anspruch auf, eine neue Poesie zu schaffen, sie erstrebten eine neue Mythologie, eine neue Religion und auch auf ethischem Gebiete eine Umwertung aller Werte. Friedrich Schlegel, der genialste und ideenreichste, hatte das Programm ergrübelt, nach dem die romantische Poesie als eine progressive Transzendentalpoesie, als „die Poesie der Poesie" geboren werden sollte. Die dicherische Kraft seiner Gesinnungsgenossen reichte nicht aus, um all das Herrliche zur Erfüllung zu bringen, was ihnen vorschwebte. Ihr Wollen war immer größer als ihr Können. Und doch, so sehr all ihr Schaffen in gewissem Sinne auch nur Stückwerk geblieben ist, so wenig es ihnen gelungen ist, ein wirklich großes, einheitliches Kunstwerk zu vollenden, so bringen sie doch des Neuen und des Reizvollen unendlich viel. Ein ganz eigener Zauber — es ist eben der Zauber der „Romantik" — liegt über ihrer Dichtung. Ein Zug ist ihnen allen eigentümlich: das Streben aus der Prosa des Alltags heraus, die Sehnsucht nach dem Unbestimmten, Höheren, die Sehnsucht nach dem Unendlichen. Daraus geht ihre Vorliebe für das Ungewöhnliche, das Aparte, das Interessante hervor. Sie suchen es überall, in bezug auf Stoff, Stimmung und Ausdruck.

Vorliebe für das Geisterhafte.

Daher übt das Geisterhafte, die dritte Welt, einen solchen Reiz auf sie aus — man denke an Novalis, Arnim, Hoffmann; daneben an Brentano und Kerner, die es ins Leben übertragen. Deshalb ist die Wunder- und Zauberwelt des Märchens ihr eigenstes Gebiet, — hier ist Tieck der unbestrittene Meister, dem sich später in ganz anderer Art Brentano und Hoffmann anreihen.

Vorliebe für Krankhaftes.

Auf dieser Sucht nach dem Ungewöhnlichen beruht aber auch der Zug, der Goethe, in dessen Werk sich Gipfelpunkte der

Romantik finden, das Recht zu seiner Definition des „Romantischen“ als des „Kranken“ gab. Das Abnorme ist ihnen von vornherein im Körper- und im Seelenleben interessanter als das Normale, Gesunde. Befördert wird diese Neigung durch die damals weit verbreiteten magnetischen Experimente, durch den Mesmerismus, dann auch durch die Studien Schuberts von den Nachtseiten der Natur. Es ist bekannt, von wie tiefgehendem Einfluß sie auf Heinrich v. Kleist waren, der gerade in diesem Punkt ein Geistesverwandter der Romantik ist. Und während die Romantiker in der Natur und in der sie umgebenden Welt das Krankhafte fast als die höhere Art ansehen, steigen sie in die Tiefen der eigenen Brust herab, suchen über das in ihnen schlummernde Unbewußte, über die Nachtseiten in ihnen selbst zur Klarheit zu gelangen und verbohren sich — zum Teil unterstützt durch körperliche Konstitution, wie Novalis — in eine brünstige Mystik, die so schauerliche Blüten treiben kann wie die hysterischen Stücke Zacharias Werners.

Deutsche Vorzeit.

Weil die prosaische nnd philiströse Gegenwart so wenig des Wunderbaren bietet, ziehen sie die Vorzeit, das Mittelalter heran, so daß bald das Vorzeitliche ein spezielles Kennzeichen der romantischen Dichtung wird. Die Frühromantiker sind zunächst ohne Verhältnis zur deutschen Vorzeit. Erst durch den feinsinnigen, zarten Wackenroder wird ihr Kultus begründet und dann durch Tieck weitergeführt, durch Friedrich Schlegel vertieft und erweitert. Mit der Heidelberger Romantik tritt er in eine andere Phase ein — wieviel derber und kräftiger weiß Arnim eine mittelalterliche Stadt zu schildern mit ihren Bewohnern als Tieck! — bis dann in Uhland und den Brüdern Grimm die ersten Germanisten auf dem Boden der Romantik erwachsen.

Romanische Länder und Orient.

Wie in die zeitliche, so geht das Streben der Romantiker auch in die räumliche Ferne. Die romanischen Länder üben ihre Anziehungskraft aus, ebenso wie der Orient mit seiner Farbenpracht und seinem Märchenschimmer. Sie werden nicht nur ein dankbares Stoffgebiet, sondern bieten auch ihre Literaturen, deren

Meisterwerke durch Übersetzungen dem deutschen Geiste gewonnen, und ihre Formen, die von den großen Verskünstlern mit technischer Meisterschaft gehandhabt werden.

Stimmung.

Sind dies die hauptsächlichsten Ingredienzien romantischer Poesie, so liegt ihr Hauptreiz in der Stimmung. Von der Stimmung geht der Romantiker aus, das Ziel, zu dem er hinstrebt, ist die Stimmung. Er sucht eine Assoziation der Stimmungen herbeizuführen. Daher gibt er keine festen Konturen, das Ganze hat etwas Verschwimmendes. Nicht das, was wirklich dargestellt wird, ist das Eigentliche, der wahre Sinn liegt hinter dem Sichtbaren, er muß mit dem Gefühl erfaßt, mit dem Gemüt geahnt werden. Denn er ist ja eben das Ziel der Sehnsucht, das Unendliche. Daher auch der Hang zur Allegorie. — Uhland, in einem aus dem Jahre 1807 stammenden Aufsatz über das Romantische[1]) definiert: „Dies mystische Erscheinen unseres tiefsten Gemütes im Bilde, dies Hervortreten der Weltweisheit, diese Menschwerdung des Göttlichen, mit einem Worte: dies Ahnen des Unendlichen in den Anschauungen ist das Romantische"; und nachdem er von romantischem Christentum und romantischer Liebe gesprochen hat, zeigt er „die Romantik der Natur". „Blumen, Regenbogen, Morgen- und Abendrot, Wolkenbilder, Mondnacht, Gebirge, Ströme, Klüfte usw. lassen uns teils in lieblichen Bildern einen zarten, geheimen Sinn ahnen, teils erfüllen sie uns mit wunderbarem Schauer."

Im Ausdruck wird das Musikalische und das Malerische bevorzugt. Eine Anzahl von Motiven romantischer Natur stellen sich fast ungewollt ein. Der Drang in die Ferne, das Streben nach Ungebundenheit zeitigt die Reiseromane, die sich gern mit Künstlerromanen vereinigen. Die Landschaftsschilderung dient zur Erzielung der Stimmung.

Noch eins. Im romantischen Charakter liegt das Streben nach einem schrankenlosen Individualismus. Damit und mit dem Bedürfnis, sich immer über dem Alltäglichen zu fühlen

---

[1]) Uhlands Werke III, 15.

hängt die ungemessene Wertschätzung des Künstlers zusammen der hoch über seinem Kunstwerk steht, und der Subjektivismus der mit dem Kunstwerk spielt. Eine Folge hiervon ist das Zerreißen der Stimmung und die sogenannte romantische Ironie.

2. Gottfried Kellers Jugenddichtung.

Die ersten schriftstellerischen Versuche Gottfried Kellers, kleine „grotesk-romantische Erzählungen“ mit Raub, Blut und Mord, stammen aus dem Jahre 1836. Es handelt sich um die „Freveltat“ und um den „Selbstmörder“, die zwei verschiedene Spielarten der Romantik zeigen. In der Freveltat geht die Liebe zweier blutbefleckter Räuber zu der Tochter eines Einsiedlers in Mord und Verbrechen unter. Eifersucht, Reue, teuflischer Hohn sind die bewegenden Leidenschaften. Die Schilderung eines emporgrauenden Morgens verrät romantisches Naturgefühl. Ob hier gerade Tieck'sche Jugendwerke mit im Spiel gewesen sind wie Abdallah, Lovell und andere, ist natürlich nicht auszumachen, Auf einen jugendlichen, noch nicht gebildeten Geist wirken alle krassen Räuber- und Mordgeschichten und sind ja leider meistenteils verbreiteter und leichter zu beschaffen als wertvolle Lektüre. Noch dazu blühte zu Ende des achtzehnten, Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Literatur der Räuber- und Rittergeschichten eines Spieß, Cramer, Vulpius, Zschokke — dieser für Keller besonders leicht erreichbar. Andererseits stand die deutsche Erzählungsliteratur bis in die dreißiger Jahre noch im Zeichen romantischer Kunst. Das zweite Bruchstück, „Der Selbstmörder“, ist eine humoristische kleine Erzählung, in der das Motiv der im Bade von ihrem Liebhaber beobachteten Geliebten nicht nur auf ähnliche Szenen bei Jean Paul, Tieck und Eichendorff zurück-, sondern auch auf Kellers eigene Dichtung verweist, wenn Judith sich im Urheinrich bei der Heidenstube vor ihrem jugendlichen Freunde zeigt.[1]) Wichtiger sind von Kellers Jugendproduktion Schilderungen von Naturereignissen, Sonnenauf- und -Untergängen, Gewittern, durchflochten mit religiösen Betrachtungen, wie der

[1]) vgl. Erm.-Baecht. II, 96 ff.

Auffatz „Eine Nacht auf dem Uto".[1]) Auf ihn wird noch in anderem Zusammenhange zurückzukommen sein.

Frühlyrik.

Kellers erste Lyrik abgesehen von den Jugendpoesien wurde, wie er sebst in dem Aufsatz „Autobiographisches" erzählt, durch die Gedichte Herweghs und Anastasius Grüns, dessen Sammlung „Schutt" ihm damals in die Hände fiel, erweckt. „Es war gerade die Zeit der ersten Sonderbundskämpfe in der Schweiz; das Pathos der Parteileidenschaft war eine Hauptader meiner Dichterei." Das erste Gedicht, das gedruckt wurde und das durch seine Polemik ein ungeheures Aufsehen erregte, war der Jesuitenzug. Er war gedichtet als Text zu einer Zeichnung von Martin Disteli.[2]) Die meisten Gedichte Kellers, die jetzt entstanden, sind politische, und zwar Revolutionsgedichte, in der Art Herweghs, Grüns, und auch Follens, der sein ganz besonderer Schutzpatron wurde. Freiligrath begrüßte er in begeisterter Weise bei seinem Eintritt in die Schweiz. In Jahre 1843 quillt dann eine Fülle von lyrischen Gedichten aus dem neu eröffneten Borne. Unter Follens Protektion erschien die erste größere Auswahl im Deutschen Taschenbuch 1845/46, die erste Sammlung in Buchform 1846.

Die politischen Lieder dieser Sammlung sind, wie schon gesagt wurde, in erster Linie nach dem Muster Herweghs, worauf auch die Form des Sonetts hinweist. Daß bei den Künstlersonetten romantischer Einfluß — August Wilhelm Schlegel und Rückert, vielleicht auch Platen würden in Betracht kommen — mitgespielt hat, ist möglich. Der Gedicht-Zyklus „Lebendig begraben"[3]) hat, wie Ermatinger nachweist, starke Anklänge an die erste Abteilung des „Schutt": „Der Sturm am Strande".[4]) Die Veranlassung zu der Dichtung war die Aufforderung des Spitalpflegers Ziegler, gegen hundert Flaschen edlen Tokayers ein allgemein nützliches Gedicht über das Lebendigbegrabenwerden zu machen, vor dem

[1]) Baecht. I, 419.
[2]) Brunner 62.
[3]) W. IX, 135 ff.
[4]) Erm.-Baecht. I, 142 ff.

er eine unüberwindliche Angst hatte. Im März 1844 notierte sich Keller dafür in seinem Tagebuch die Verse Uhlands:

„Lebendig sein begraben
Es ist ein schlimmer Stern,
Doch kann man Unglück haben,
Was jenem nicht zu fern.

Wenn man bei heißem Herzen
Und innern Lebens voll,
Vor Kümmernis und Schmerzen,
Frühzeitig altern soll."

Die Verse zeigen, daß Keller eine Beziehung auf sein eigenes unbefriedigtes damaliges Leben in dem Thema fand. Nicht zu übersehen aber ist trotz der unleugbaren Verwandtschaft mit der Grünschen Dichtung, Chamissos Sala y Gomez. Eine Einleitung freilich wie bei Chamisso, in der die Leiche des unglückselig von der Welt Abgeschnittenen und die sein Leid enthaltenden Schiefertafeln gefunden werden, ist bei Keller nicht. Unvermittelt wird der Leser in das grauenhafte Erleben des Begrabenen hineinversetzt. Aber die Disposition ist ähnlich. Zuerst Schmerz und ohnmächtiger Zorn, dann ein vorläufiges Resiginieren, bis plötzlich in jäher Freude die Hoffnung auf Rettung aufblitzt, um ebenso schnell sich als trügerisch zu erweisen. Und nachdem der Unglückselige sich zur entgültigen Ergebung in sein Schicksal hindurchgerungen hat, tauchen Erinnerungsbilder aus seiner Kindheit und Jugend auf. Was er geliebt, was er gehofft, das zeigt sich noch einmal seinem geistigen Auge. Aber weder Glück noch Leid hat jetzt noch Macht über sein Herz, frei ist er und läßt den wertlos gewordenen Körper zurück, um einzugehen in ein „gutes Vaterland". Der Gedankengehalt in dem Kellerschen Gedicht ist der umfassendere.

Die Natur- und die Liebeslieder zeigen schon eine starke Eigenart. In der Wahl der Themata liegt aber doch eine gewisse Verwandtschaft mit der Romantik. Es finden sich mehrere Lieder, die die Nacht verherrlichen.[1]) Novalis ist der Poet der

[1]) Stille der Nacht IX, 17; Unruhe der Nacht; Unter Sternen IX, 18, 20; Winternacht 29 u. a.

„Hymnen an die Nacht“. Bei ihm ist es der Zusammenhang mit dem Jenseits, der sich in der Nacht stärker offenbart. Derselbe Gedanke — ohne daß das Gedicht jedoch sonst in Anlage oder Stimmungsgehalt eine Ähnlichkeit mit Novalis aufweist — findet sich bei Keller in „Unter Sternen“:

„Heilig ist die Sternenzeit,
Öffnet alle Grüfte;
Strahlende Unsterblichkeit
Wandelt durch die Lüfte.

Mag die Sonne nun bislang
Andern Zonen scheinen,
Hier fühl ich Zusammenhang
Mit dem All und Einen.“

In der „Stille der Nacht“ ist es ihm, als täte ihm „der alte Gott endlich seinen Namen kund“. Die „Unruhe der Nacht“, in der er die Nacht zur Dame seines Herzens erkiest, bringt ihm die Gewißheit, daß „sie und der Tod und wir alle sind Träume von einem Traum“. Das alles hat aber nichts von der schwülen Mystik des Novalis. Es ist von kraftvoller Energie und dabei von einer Bildhaftigkeit, die unvergeßlich eindrucksvoll ist:

„Sie ist von dunkler Schönheit,
Hat bleiches Nornengesicht,
Und eine Sternenkrone
Ihr dunkles Haupt umflicht.“

In der Art der Diktion erinnern die Gedichte mehr an Eichendorff. Zwar Eichendorff — man vergleiche die Gedichte „Der Morgen“, „Mittagsgruß“, „Der Abend“, „Die Nacht“, „Schöne Fremde“[1]) — ist glatter in der Form und sanglicher. Aber er hat nur eine Saite auf seiner Leier, es ist die weiche Waldesmondnacht der Romantik, durch die es wie ein müdes Klagen geht. Keller ist unendlich viel kerniger und kraftvoller — und gedankentiefer. So recht die Verwandtschaft und die grundtiefe Verschiedenheit Eichendorffscher und Kellerscher Poesie zeigen

---

[1]) Eichendorff, W. I, 62, 63, 65.

zwei Gedichte, wie „Nachtgruß" und „Nachtschwärmer".[1]) Die Situation ist die gleiche: der Jüngling in der Nacht dem Haus seines Liebchens gegenüber, ihr seinen Gruß singend. Bei Eichendorff die Zither treulich in der Hand, auf einem Hügel; bei Keller beugt er sich von der „Kanzel von Granit" mit trunknen Blicken in die entschlafene Landschaft vor. Eine liebliche Waldlandschaft bei dem schlesischen Romantiker, tiefe Stille, nur Mond und Ströme schimmern durch die Nacht. Die Nachtigallen schlagen halb wie im Traum, die Bäume flüstern.

„Und fröhlich greif ich in die Saiten,
O Mädchen, jenseits überm Fluß,
Du lauschest wohl und hörst von weitem
Und kennst den Sänger an dem Gruß."

Dagegen bei Keller alles Leben und Bewegung. Aus dem Fenster der Liebsten — „nur schade, daß mir armem Ritter Der tiefe Strom dazwischen fließt!" — weht ein Vorhang, ein luftig Gitter, in die Nacht hinaus. Auch er will der Liebsten ein Ständchen bringen. Aber die Zither braucht er nicht dazu. Nein, bei Gottfried Keller ist's ein ganzes Orchester mit Chor!

„Und spiele Du zu meinem Singen,
O Geist der Nacht, auf Tal und Wald!"

Wind, Tannen und Nachtigallen, ein titanisches Wetter am Horizont, der Fackelträger hoch am Himmel, sie alle wirken mit.

„Nun will ich singen überlaut
Vor allem Land, das grünt und blüht,
Es ist kein Turm so hoch gebaut,
Darüberhin mein Sang nicht zieht!
So eine kühne Brücke schlagend,
Such ich zu ihrem Ohr den Weg; . . ."

es ist, als ob wirklich ein Titan die Harfe schlägt gegenüber einem lieblichen weichen Minnesänger. Und doch fehlt auch jenem die Zartheit nicht: „Betritt im Traum das Seelchen zagend Des wilden Lärmers schwanken Steg?"[2])

[1]) W. IX, 79 f.

[2]) Eichendorff, W. I, 65, W. IX, 79.

Die siebenundzwanzig Liebeslieder, die in dem Band von 1846 waren, sind nicht alle in die Gesammelten Gedichte von 1883 aufgenommen worden. Hier sind die Gedichte in Heinescher Art in einem Zyklus geordnet. Das zarte, kranke Liebchen welkt dahin und stirbt. Das ist romantisches Empfinden, und doch hat Keller es, wie so vieles, was erdichtet erscheint, aus dem Leben entnommen. Es ist seine Liebe zu Henriette Keller, die ein so ergreifendes Denkmal in der Liebe des grünen Heinrich zu dem Schulmeistertöchterlein gefunden hat. Hier aber, in den Gedichten, ist Heinescher Einfluß zu spüren, und zwar am stärksten in einigen der nicht mit aufgenommenen Stücke. Da ist XIV: „Gestern eine Aventür hatt' ich, die mir weh getan",[1] das die Begegnung mit einem Burschen schildert, der den Zorn des Dichters durch seine Ähnlichkeit mit der Liebsten hervorruft. Vor allen Dingen aber zeigt XVII[2] Heineschen Zynismus. Der lustige Mediziner klärt hier seinen Freund über die Rosen auf den Wangen der Geliebten auf und redet ihm ab von der Ehe, da er sonst im nächsten Mai Witwer sein würde. Ebenso ist XXI: „Ich habe sie gesehen auf Blumen in einem Sarg" in Heinescher Art empfunden. Auch Heine besingt in seinem Kitty-Zyklus die sterbende Geliebte.[3] Der modernste Faust[4] kokettiert förmlich mit einer gewissen Frechheit, auch mit der Zwiespältigkeit der Empfindung; Fremdwörter, moderne Namen werden im Gesprächston hereingebracht. Auch dies Gedicht, das sogar einen Versuch zum Heineschen kalten Sturzbad am Schlusse macht, ist aus der Sammlung 1883 fortgeblieben. Keller ist sich wohl einer gewissen Abhängigkeit von Heine damals bewußt gewesen.[5] In dem Tagelied,[6])

[1]) Brunner 413.

[2]) Ebenda 414.

[3]) Heine, W. III, 313.

[4]) Brunner 424.

[5]) In dem inzwischen erschienenen dritten Bande des Ermatingerschen Werkes (S. 466) ist ein Brief Kellers an Paul Nerrlich veröffentlicht, worin er sich aufs schärfste gegen die Auffassung verwahrt, als habe er Heine selbst mit dem modernsten Faust gemeint und das Gedicht deshalb aus der Sammlung fortgelassen. Einen Grund dafür gibt er nicht an. Die Abhängigkeit des Dichters von Heinescher Manier liegt gerade bei diesem Gedicht auf der Hand.

[6]) W. IX, 90.

das auch in dem kecken Heineschen Ton gehalten ist, heißen die ersten Verse der fünften Strophe im Manuskript von 1844 „ein fest Gefängnis will ich mir erbauen von Rosen, Lilien, Myrthen duftend weich". Schon für den ersten Druck im Stuttgarter Morgenblatt 1845 war die zweite Zeile abgeändert, wohl weil Keller selbst der Gleichklang mit Heines berühmtem Vers zum Bewußtsein gekommen war.[1])

In Konflikt mit der ihm unbewußt innewohnenden Romantik kam Keller erst bei dem Grünen Heinrich. Gleich zu Beginn seiner dichterischen Beschäftigung plant er ein Bekenntnisbuch. Er berichtet in dem Aufsatz „Autobiographisches": „Allerlei erlebte Not und die Sorge, welche ich der Mutter bereitete, ohne daß ein gutes Ziel in Aussicht stand, beschäftigten meine Gedanken und mein Gewissen, bis sich die Grübelei in den Vorsatz verwandelte, einen traurigen kleinen Ronan zu schreiben über den tragischen Abbruch einer jungen Künstlerlaufbahn, an welcher Mutter und Sohn zu Grunde gingen. Dies war meines Wissens der erste schriftstellerische Vorsatz, den ich mit Bewußtsein gefaßt habe, und ich war ungefähr dreiundzwanzig Jahre alt. Es schwebte mir das Bild eines elegisch-lyrischen Buches vor mit heiteren Episoden und einem zypressendunklen Schlusse, wo alles begraben wurde."[2]) Nach einem Dutzend Seiten brachte die „klangvolle Störung" der Gedichte Herweghs eine Unterbrechung dieses romantisch gedachten Buches. Aus den vorhandenen Materialien läßt sich ein ziemlich genaues Bild für die erste Konzeption aufstellen.[3]) Es ergibt sich ein Künstler-Vagabundenroman echt romantischen Gepräges mit Künstlerleben und Irrfahrten, mit rettendem Grafenschloß und der Liebe zum Grafenkind. Die Handlung erinnert an Eichendorffs Taugenichts. Die „romantische Erfindung überwiegt bei weitem die erlebte Wahrheit". Nur daß statt der strahlenden sorglosen Heiterkeit in Eichendorffs liebenswürdiger Schöpfung hier ein Zug tiefer Schwermut vorwaltet und daß Heinrich nicht, wie sein glücklicher Vorgänger,

---

[1]) Brunner 227.

[2]) Baecht. I, 220.

[3]) Ich richte mich hier nach Ermatinger in seiner Einleitung zu der Studienausgabe des Gr. H. A.

die junge Gräfin, die ein armes Waisenkind ist, heimführt, sondern seiner armen Mutter, an deren freudlosem Leben und hoffnungsarmem Tode er sich schuld fühlt, nachfolgt. In Heidelberg ändert sich der Plan unter dem Einfluß Feuerbachs und Hettners. Hier erfolgt die Einfügung der Jugendgeschichte. Von Feuerbach wurde das Bedürfnis in ihm, sich über seine „geistlich-sittliche Erziehung Rechenschaft zu geben“ nicht geweckt, aber gestärkt und vertieft. Von Feuerbach lernte er die Natur und den Menschen als höchsten Vorwurf aller Kunst ehren. So legte er seine Bekenntnisse über sich selbst in der Jugendgeschichte mit einer grandiosen Offenheit nieder und stellte damit die „menschliche Gestalt“ des Helden in vollendeter Plastik und Lebenswahrheit hin. Aber nicht nur auf die Jugendzeit erstreckte sich sein Wahrheits- und Wirklichkeitsdrang. Auch das zu formen, was er in Heidelberg für seinen inneren Menschen gewonnen hatte, seine Umwandlung von einem unfreien, noch in manch ängstlicher Konvention befangenen Menschen zu einem sinnenfreudigen Lebensbejaher, von einem rationalistisch angehauchten, gottgläubigen Halb-Christen zu einem naturverehrenden sensualistischen Pantheisten, lag ihm am Herzen, und so wurde wohl auch hier schon die Darstellung von Heinrichs religiös-sittlicher Umwandlung geplant. „So wird aus dem ursprünglich sentimental-romantischen Künstlerroman in Heidelberg das autobiographische Bekenntnisbuch, und vor der geistig und sittlich erlebten Wahrheit tritt die phantastische Erfindung zurück.“ [1]) Keller selbst weist in seinem Roman [2]) darauf hin, daß das Verweilen bei Künstlersachen und -Entwicklungen nur den Zweck habe, das „allgemein menschliche Verhalten, das moralische Geschick des Grünen Heinrich“ zu schildern. Er wendet sich gegen den andauernden Müßiggang mancher Romanhelden und gibt seinem Buche damit eine erzieherische Tendenz, wodurch der Grüne Heinrich auf einmal aus den Gefilden romantischer Kunstdarstellung in die klassischen Höhen eines Wilhelm Meister emporschnellt“. An dieser Unwandlung von Kellers eigenem Inneren und damit parallel von dem ur-

[1]) Ermatinger in Gr. H. A XX.
[2]) Gr. H. A II, 123.

sprünglichen Plane seines Romanes liegt denn auch die Verschleppuug der Ausführung in seiner Berliner Zeit. Wohl stand der Kern, der Gehalt, die „ethische Bedeutung" des Buches fest, denn es sollte keine Seite darin sein, „welche nicht erlebt und empfunden ist". Aber die Umsetzung in die künstlerische Form sollte sich erst beim Arbeiten ergeben. Als Form hatte ihm bislang ein Künstlerroman romantischer Art vorgeschwebt. Der war dem neuen Inhalt nicht mehr adäquat. Den Phantasiegebilden des ersten Planes hätte romantischer Stil entsprochen, — das Erleben des zweiten erforderte eine realistische, wirklichkeitsgetränkte Darstellung. Aber noch zu viel von den Fesseln der überkommenen Form hing an dem Dichter, und so ist in der ersten Fassung des Grünen Heinrich noch keine Stileinheit erreicht. Die große Kunst in der Neubearbeitung durch den reifen Dichter liegt nicht in der völligen Ausmerzung romantischer Elemente, sondern in der organischen Verschmelzung von Romantik und Realistik.

3. Stilistische Einflüsse.

Einfügung von Liedern, Abschweifungen, Erzählungen.

In einem Verlagsentwurfe für Vieweg berechnet Keller den Umfang seines Romans auf 25—30 Druckbogen, „wovon sechs Bogen Gedichte als zu dem Roman gehöriger Anhang".[1]) Dies Einschieben von Gedichten in den Roman war seit Goethe und den Romantikern üblich. Sowohl bei Tieck und Novalis als auch bei den jüngeren Romantikern, Brentano, Arnim — sogar in einem historischen Roman wie den Kronenwächtern —, Eichendorff, findet man es in hohem Maße. Es war ihnen eine verhältmäßig bequeme Art lyrischer Stimmungsmacherei und trug zugleich der Forderung nach einer Vereinigung der verschiedenen Dichtungsarten Rechnung. Sehr bald aber war der Stil zur Manier geworden. Ist bei Novalis und Tieck, denen Goethes Wilhelm Meister noch unmittelbar als Vorbild vorschwebte, auch in Eigendorffs Tangenichts und anderen Werken Epik und Lyrik

---

[1]) Baecht. II, 34.

organisch verschmolzen, so wirken sehr bald die eingestreuten Lieder nur wie aufgesetzte Flitter.

Keller hat nur einen kleinen Teil der beabsichtigten Gedichte eingefügt. Einmal sind es die beiden Traumgedichte „Klagt mich nicht an, daß ich vor Leid mein eigen Bild nur könne sehen“ und „Im Traum sah ich den schlimmen Jugendfeind“, ferner die seine Leidseligkeit nach dem kummervollen Briefe der Mutter zum Ausdruck bringende Verse: „O, ich erkenn das Unglück ganz und gar“. Hier ist nichts von romantischer Pose. Tief innerlich und lebenswahr quillt es ihm gleich einem Schluchzen aus tiefster Brust. Das illustrieren jene rührenden Verse vom 28. Dezember 1851, die Keller statt eines Briefes an die ferne, bangende Mutter in seine Schreibmappe legte.[1]) Ein viertes Gedicht „Ein Meister bin ich worden, zu tragen Gram und Leid“ zeigt ihn mehr in romantischer Art mit seinem Grame spielend. Die Strophe „Auf einem goldnen Feuer Von Zimmet süß und ächt Will zierlich ich verbrennen Das schnöde Dorngeflecht“ weist Heinesches Gepräge auf. In der zweiten Fassung des Romans sind nur die Strophen „Klagt micht nicht an ...“ stehen geblieben. — Ferner findet sich das Lied des Schiffers gegen Ende des vierten Bandes. Es hat eine tiefsymbolische Bedeutung; wie eine Anklage gegen Heinrich klingt es daraus hervor. In der zweiten Fassung, in der der Schluß gemildert ist, Heinrich noch zum Tode seiner Mutter kommt und nicht von seinem Schuldgefühl erdrückt wird, findet er das Gedicht in den Papieren seiner eben verstorbenen Mutter.

So ist hier wohl eine Form von der Romantik übernommen, aber mit einem neuen kostbaren Gehalt erfüllt. Von einer Laute, die manche Helden der späteren Romantik in jeder Situation bei der Hand haben, um ihren Gefühlen „liedlichen“ Ausdruck zu geben, von einem unmotivierten Aufsetzen von Gedichten mit der Einführung: „Dazu sang er folgendes Lied“, „er las diese Verse“ u. dgl., wie es häufig in Brentanos Godwi, in Eichendorffs Ahnung und Gegenwart, in Arnims Kronenwächtern usw. der Fall ist, ist bei Keller nirgends die Rede.

[1]) Baecht. II, 191.

Einen weiten Raum nehmen im ersten Grünen Heinrich Überlegungen religiöser und künstlerischer Natur ein. Es sind lang ausgesponnene Räsonnements, und es wurde schon darauf hingewiesen, daß Keller selbst das Mißliche dieser Erzählungsart fühlte: Es heißt im Grünen Heinrich: „Der Verfasser dieser Geschichte fühlt sich hier veranlaßt, sich gewissermaßen zu entschuldigen, daß er so oft und so lang bei diesen Künstlersachen und Entwicklungen verweilt, und sogar eine kleine Rechtfertigung zu versuchen. Es ist nicht seine Absicht, so sehr es scheinen möchte, einen sogenannten Künstlerroman zu schreiben und diese und jene Kunstanschauungen durchzuführen, sondern die vorliegenden Kunstbegebenheiten sind als reine gegebene Fakta zu betrachten, und was das Verweilen bei denselben betrifft, so hat es allein den Zweck, das menschliche Verhalten, das moralische Geschick des Grünen Heinrich und somit das Allgemeine in diesem scheinbar zu absonderlichen und berufsmäßigen Dingen zu schildern".[1]) Seine Technik reichte noch nicht aus, sich hier ganz von der ihm geläufigen romantischen Darstellungsweise zu befreien. Die zum Teil recht farblosen Exkurse gemahnen ganz besonders an Tiecksche Art, wie z. B. die langen Überlegungen Heinrichs im Postwagen.[2]) Keller hat mehrere für die zweite Auflage getilgt, sich aber nie ganz frei von dieser romantischen Stileigentümlichkeit gemacht. Hat er sie im ersten Grünen Heinrich im Übermaß angewandt und handelte es sich hier in erster Linie um kunsthistorische, auch wohl poetische und Erziehungsfragen, so finden sich solche Abschweifungen in mäßigerem Umfang und über allerhand Themata allgemeinen Interesses durch alle Werke Kellers hindurch bis zu dem am wenigsten romantischen Martin Salander. Eine fein satirische Verspottung dieser etwas krampfhaften Einflechtung lehrhafter und reflektierender Exkurse erscheint in den weisen, vom hundertsten ins tausendste kommenden, grotesk ungebildeten Reden der Züs Bünzlin, die hier als glänzendes Mittel der Charakteristik gebraucht sind.[3])

---

[1]) Gr. H. A II, 123.
[2]) Gr. H. A I, 31 ff.
[3]) W. IV, 252 ff., 259 ff., 265 ff.

Tatsächlich ist es bei Keller wohl eine von der Romantik übernommene, aber nicht aus eigenem romantischen Gemüt hervorkommende Technik und hängt mit der pädagogischen Tendenz zusammen, die Kellers ganzes Schrifttum durchzieht. Volkserziehung und Volksbildung schienen ihm eine Hauptaufgabe des Dichters. Und ein innerlicher, psychologischer Grund liegt vor. Keller hatte, frühzeitig von der Schule und leicht erreichbarer Belehrung abgeschlossen, in mühseligem Autodidaktentum nach Bildung gerungen, bis ihm erst im reiferem Alter die Hörsäle der Universität sich öffneten und der ihm innewohnende geistige Hunger Befriedigung fand. Hatte er nun an sich selber erfahren, welch ein Erlebnis das Lernen sein kann, so war es natürlich, daß er ihm in der Entwicklung seiner Helden, die Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein waren, Heinrich Lee und Pankraz, einen großen Platz einräumte, und daß er sie berichten ließ, wie ihnen so manches zugeflossen war. Andererseits aber, in den mehr tendenziösen Stücken, im Verlorenen Lachen, im Martin Salander, lag ihm daran, das Zeitbild herauszuarbeiten. Man könnte das Verhältnis vielleicht so fassen: in seiner Frühzeit, d. h. im Urheinrich, ist er befangen in romantischer Erzählungstechnik, und sie wird ihm das Vehikel für die ihn bewegenden Ideen, so daß diese zum Teil wie aufgesetzt unorganisch inmitten des Stoffes stehen. In der späteren Zeit, der reifen Meisterschaft, greift er, wo es ihm paßt, wohl zu einem Stücke romantischer Technik, das nun aber festverwoben mit dem übrigen Aufbau ist.

Was nun die Einschaltung von Erzählungen anbetrifft, so hat er davon in der zweiten Fassung seines Romans sogar reichlicheren Gebrauch gemacht als in der von 1854/55. Er hatte inzwischen auch die Technik der Rahmenerzählung, die von den Romantikern mit großer Vorliebe gehandhabt worden war, aufgenommen und durch die Leute von Seldwyla und die Züricher Novellen hindurch zu der glänzenden Virtuosität des Sinngedichtes gebracht. Wie fein abgetönt ist alles in diesem köstlichen Meisterwerk!, die Beziehungen der einzelnen Novellen zu den Charakteren und Zwecken ihrer Erzähler, die Fäden, die die verschiedenen Teile des Rahmens verknüpfen. Tiecks Phantasus, Hoffmanns Serapionsbrüder halten gar keinen Vergleich damit aus. Wie

ein elektrisches Fluidum geht es vom Rahmen zu den Novellen und von diesen wieder zurück und teilt sich dem Leser mit. Schon die ganze Art der Verknüpfung ist bei Keller viel kunstvoller. Bei Tieck findet sich eine Gesellschaft von sieben Personen zusammen. Ihnen kommt es nicht nur auf einen Zeitvertreib an, sondern sie wollen eine höhere Art gesellschaftlichen Lebens in künstlerischem Genuß begründen. Lange ästhetische und allgemeine Erörterungen beurteilen und verbinden die einzelnen Werke. Dies sind nicht nur Erzählungen, sondern auch dramatisierte Märchen. Die einzelnen Stücke stehen in keinerlei anderem als eben ästhetischem bezw. technischem Zusammenhang mit dem Rahmen, mit den erzählenden Personen. Ähnlich liegen die Verhältnisse in den Serapionsbrüdern, die von Tiecks Phantasus beeinflußt, aber sehr viel lebendiger als dieser sind. Bei ihrem wöchentlichen Zusammenkommen lesen vier Freunde von ihnen selbst verfaßte Erzählungen vor, deren kritische Beurteilung nach serapiontischen Prinzipien den Zuhörern obliegt. Die Charaktere der einzelnen Serapionsbrüder sind in den Gesprächen und der Art ihrer Erzeugnisse fein differenziert. Die von altersher berühmte Form blieb im Gebrauch. Es sei nur noch an Hauffs Märchen (Die Karawane, Der Scheik von Alexandria und seine Sklaven, das Wirtshaus im Spessart) 1826/27 und an Mosens „Bilder im Moose“ (1846) erinnert. Bei Keller stehen die einzelnen Novellen im innigsten Zusammenhang mit der Rahmenhandlung. Die Annäherung Reinharts und Luciens wird durch diese von zwei Seiten — der Onkel Oberst als dritter Erzähler fügt sich aufs glücklichste neutral ein — gegeneinander zielenden „Tendenz“-Novellen gefördert, bis sich das Pärchen in der entzückenden Liebesszene vor der Tür des Schusters gefunden hat. Jede ästhetische Bewertung innerhalb des Kreises fällt fort. Rein menschliche Interessen regieren die Stunde. Der literarisch angeregte abenteuerliche Ausflug Reinharts führt in dieser Bildungssphäre ganz naturgemäß auf einem literarischen Weg zu seinem Ziel. Die Erfüllung der Sinngedichtverheißung schließt den Ring. Abgesehen von Kellers größerem Künstlertum und höherer dichterischen Begabung fällt hier der Umstand ins Gewicht, daß die Romantiker ausgesprochene Gesellschafts- und Büchermenschen waren, Keller

gerade das Gegenteil! Keller ist der wahre Epiker, dem das Erzählen an sich ein Genuß ist, der Freude an seinen Gestalten und an ihren Schicksalen hat. Der subjektive Romantiker bleibt sich selbst immer die Hauptperson, die er nie vergißt und deren Spiegelung im Grunde genommen alle seine Personen sind. Tieck bekennt von den sieben „Vorlesern“ seines Phantasus, sie „sollen nur verschiedene Stimmungen des Autors selbst, im Ernst und Scherz, im Schwärmerischen und Humoristischen, bis zum Pedantischen hinab andeuten“.[1]) In der Beziehung steht Hoffmann Keller näher als Tieck, denn er stellte als erste Forderung für den Künstler die Anschauung auf.

Plastik der Darstellung.

Ein fundamentaler Unterschied zwischen romantischer und Kellerscher Erzählungs- und Dichtkunst liegt in der Plastik der Darstellung. Was Keller seinen Lesern vorführt, seien es Menschen, seien es Landschaften, hat er erschaut. Darum ist bei ihm alles so durch und durch lebendig, was bei den Romantikern mehr oder weniger Schablone bleibt oder mangelnder Umrisse wegen völlig ineinander verschwimmt. Es kann keinen größeren Gegensatz geben als Hardenbergs Heinrich von Ofterdingen und Kellers Grünen Heinrich. War Keller auch nicht unempfindlich für dessen Lieblichkeit und den Reiz der blauen Blume, die aus seinen Blättern leuchtet, so war doch diese Art Weichlichkeit seinem ganzen, kraftvollen Empfinden entgegengesetzt. Die Landschaftsschilderung bei Novalis ist rein aus den Tiefen des Gemüts, und es ist charakteristisch, daß er selbst es ausspricht, die reiche Landschaft sei ihm wie eine innere Phantasie. Der Sinn, mit dem Gottfried Keller Welt und Mensch zunächst erfaßte, war das Auge, und was er damit erschaut hatte, wußte er mit Herz und Verstand zu solchen Bildern zu formen, daß sie sich dem Leser unauslöschlich einprägen. Die Romantiker bedienten sich mehr ihres Gehörs. Ihnen wurde alles zum Klang. Es ist bezeichnend, daß Ludwig Tieck zu einem seiner Hauptwerke angeregt wurde durch den Klang eines Verses. Aus einer Liedzeile aus Maler Müllers Genoveva:

---

[1]) Tieck, Schriften I S. XLII.

„Mein Grab sei unter Weiden", die ihn nicht wieder verließ und fort und fort in seinen Ohren tönte, entsprang die Konzeption seiner Genoveva. Er hat den Vers mit virtuoser Meisterschaft in Golos Sterbelied variiert. Den Romantikern verschwammen die Grenzen der Künste. Tieck dichtete Sinfonien in Worten, er und anderere Romantiker trieben Reimkünsteleien aller Art. Man denke an Tiecks Ballade „Zeichen im Walde", die mit der durchgehenden U-Assonanz eine schaurige Wirkung erzielen sollte, an Schlegels Alarcos, der szenenweise den gleichen Assonanzvokal zeigt — andererseits an die hohe Künstlerschaft, mit der Brentano in den Romanzen vom Rosenkranz Töne von höchster Lieblichkeit erklingen ließ. Nichts liegt Keller ferner als solch Reim- und Versgeklingel. Seine Gedichte zeigen zum Teil eine so spröde Form, haben so wenig Einschmeichelndes fürs Ohr, daß Jahre darüber hingehen konnten, ehe der größte lyrische Dichter der Schweiz erkannt wurde.

Auch die Menschen Gottfried Kellers sind erschaut, als Individualitäten mit all ihren Schwächen und Fehlern, mit all ihren Lächerlichkeiten, mit all ihrer Tüchtigkeit und ihrer kräftigen Selbständigkeit. Am wenigsten individuelles Leben und in der Beziehung am meisten romantisches Gepräge hat der Kunstgraf des Grünen Heinrich — obwohl er, wie Ermatinger nachgewiesen hat, nicht erfunden, sondern nach einem lebenden Modell gearbeitet ist.[1]) Die meisten Figuren der Romantiker sind Typen, oder aber sie sind künstlich zurechtgemacht, um eben dem Dichter als Sprachrohr für seine Gedanken, als Verkörperung seiner Ideen zu dienen. Die konstruiertesten haben manchmal sogar noch am meisten Leben, — wie William Lovell, in den Tieck die ganze künstlich aufgepeitschte Leidenschaft und Zerrissenheit seiner Jünglingsphantasie hineingeschüttet hat. Hier zeigt Arnim noch eher Verwandtschaft mit Keller, indem er manchmal wirklich lebendige Menschen zu schaffen weiß. Sein Doktor Faust in den Kronenwächtern ist eine mit scharfem historischen Sinn erschaute und mit vollsaftigem Leben begabte Figur. Vor allen Dingen aber ist es

---

[1]) Ermatinger, G. K. und das Dunckersche Haus in Berlin. Deutsche Rundschau CLIII.

Hoffmann, der seine Forderung der Anschauung auch erfüllt hat. Seine seltsamsten Figuren werden dadurch glaubhaft, daß er sie wirklich erschaut.

Träume.

Dem romantischen Charakter, der es liebte, in das Reich des Unbewußten hinabzusteigen, mußte die Dämmerwelt des Traumlebens eine Fülle von Interessantem bieten. Der Traum wird den Romantikern daher auch ein wichtiges Darstellungsmittel, dessen sie sich zu Motivierung, zu Stimmung, zu Charakteristik vielfach bedienen. Daneben spielt er, als ein Hineinragen des Unbewußten in das Gebiet des Bewußten, eine selbständige Rolle. Keller teilt mit ihnen die Vorliebe und das Interesse für Träume. Schon dem Kinde war der geheimnisvolle Zauber der Traumwelt nahegetreten durch die im Hause der Mutter lebende Frau Hotz, die Frau Margret des Grünen Heinrich, die sich auf allerlei okkultes Wissen verstand und in deren Trödellädchen der kleine Gottfried-Heinrich wohl ganze Stunden lang mit lauschenden Sinnen gesessen hat, ein Stück lebendiger Romantik in sich aufnehmend, wie man es romantischer kaum in einem Buche Tiecks oder Hoffmanns finden kann. Auch Landbewohner pflegen Träumen ein großes Gewicht beizulegen und an ihre besondere Bedeutung zu glauben, so daß Keller bei seinem häufigen Auffenthalt bei den Verwandten wohl manchen Traum wird haben erzählen hören. Die Mutter teilt ihm noch brieflich ihre Träume mit, die sie die ersehnte Rückkehr des Sohnes in trüberem oder rosigerem Licht sehen lassen. — Literarisch mag Keller zunächst durch Jean Paul hierfür angeregt worden sein, für den er eine Zeitlang eine fast schwärmerische Verehrung hatte, die noch im ersten Grünen Heinrich ihren begeisterten Ausdruck fand. Tieck und Hoffmann, Heine und vielleicht auch Goethe ließen sein Verständnis erstarken. Freiligrath fand einen so bereiten Boden vor, daß auf seine Anregung hin Keller 1846/48 ein Traumbuch [1]) anlegte. Im Grünen Heinrich sind zwei große Kapitel den Träumen des Helden gewidmet, die in der ersten Fassung des Romans noch einen sehr viel breiteren Raum einnehmen als in der Umarbeitung. Es ist

---

[1]) Baecht. I, 279, 300.

natürlich unmöglich,[1]) gerade bei diesen Träumen zu sagen, was eigene Phantasie des Dichters, was das Leben, was Lektüre geliefert hat. Auf Hoffmann deuten manche Anklänge. Die meisten Träume Hoffmanns unterscheiden sich allerdings fundamental von denen des Grünen Heinrich durch ihre Veranlassung. Sie kommen sozusagen von außen, — manchmal sogar im wahrsten Sinne des Wortes, wenn sie durch magnetischen Einfluß hervorgerufen werden.[2]) Andere stehen im Zusammenhang mit dem Geisterreich, sie sind Vorboten der Schrecknisse künftiger Jahre.[3]) Heinrichs Träume spiegeln sein Innenleben wider. Ihr Urgrund liegt in ihm und in seinem Erleben. Nichts Fremdes, Dämonisches wird durch sie in ihn hineingetragen. Auf dem Gebiete der Musik hat auch Hoffmann diese Art natürlicherer Träume. Nach seinem ersten großen Musikerlebnis bringt in der Fermate ein Traum dem Theodor das Geheimnis des Gesanges.[4]) Und ähnlich wie Heinrich die Dichtung seines Traumes später noch festzuhalten vermag, erwacht Kreisler, nachdem seine Julia als Engelsgestalt ihm das Agnus vorgesungen, „im Entzücken hoher Begeisterung und schreibt das Agnus auf, das im seligen Traum ihm aufgegangen".[5]) — Darüber, daß die Kristallstufen Heinrichs mit den darin eingeschlossenen Weibchen Hoffmannscher Herkunft zu sein scheinen, wird noch später zu sprechen sein. In Kellers Lyrik finden sich keine Traumbilder mit Ausnahme des im Urheinrich eingeschobenen Gedichtes gegen Meierlein: „Im Traum sah ich den schlimmen Jugendfeind".[6]) Wohl aber hat der Dichter der Traumbilder im Apotheker von Chamounix einen Traum durchzumachen, der ihn in den Himmel versetzt und aus dem er durch einen Sturz in das Tintenmeer unsanft erweckt wird.

Eigentümlich ist bei Keller die stellenweise geradezu durchsichtige Klarheit der Träume Heinrichs, in der wundervoll das

---

[1]) vgl. auch Fischer, Die Träume des Grünen Heinrich S. 333.

[2]) Der Magnetiseur, Hoffmanns Werke I, 165; Der Unheimliche Gast VIII, 125, 129.

[3]) Ebenda VIII, 110.

[4]) Hoffmann, W. VI, 62.

[5]) Ebenda X, 247.

[6]) Gr. H. A II, 391.

Losgelöstsein von irdischer Schwere zum Ausdruck kommt. Stil und Art erinnern an die Romantik nach zwei Seiten hin. Nach der traumbefangenen weisen die aus Reimen und Wiederholungen zusammengesetzten Verse: „Wir träumen, wir träumen, wir träumen und wir säumen. . .“, sowie „Mein Sohn, mein Sohn, O schöner Ton! Wann kommt er bald, geht durch den Wald?“ [1]) Hier klingt Tiecksche Art des Reimens, geradezu das Lied des Vogels von der Waldeinsamkeit aus dem Blonden Ekbert durch. — Jene fast unheimliche Lucidität, die sich z. B. in der Unterredung Heinrichs mit seinem Pferde zeigt, birgt romantische Philosophie, Schelling-Hegelsche Spekulation in sich. Und darüber schwebt, hier in die Träume hinein so organisch verwebt, wie es eben nur ein wahrer Dichter kann, dem ein ästhetisches Prinzip nicht leere Form bleibt, romantische Ironie. Heinrich weiß wohl, daß er träumt — „Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, daß wir träumen“, sagt Novalis [2]) — und daß das Pferd, auf dem er reitet, ein Geschöpf seiner eigenen Phantasie ist, und doch läßt er sich von ihm belehren, und zwar unter anderem gerade darüber, daß es so ist. Dazu „lächelte er vergnügt und selbstzufrieden wie Einer, der es wohl weiß, daß er sich selbst einen Spaß macht“.[3])

Romantische Ironie.

Die romantische Ironie liegt Keller überhaupt nicht so fern, wie es von manchen Kritikern behauptet worden ist [4]) und wie man vielleicht aus der schroffen Ablehnung der subjektiv-romantischen Partie der Schule in der Heidelberger Grille schließen könnte. Daß er sie bewußt als Kunstmittel angewendet hat,

---

[1]) W. III, 108, 111.

[2]) Novalis, Schriften II, 141.

[3]) Gr. H. A II, 381.

[4]) Baldensperger, S. 399, schreibt: „L'ironie romantique, affirmation démesurée de la supériorité du m o i, témoignage trop absolu et trop logique que se donne l'esprit souverain de sa suprématie sur le monde, se trouve également rangé parmi les aspects du romantisme qui semblent répugner à Keller. Il n'y a point d'exemple, dans son œuvre du procédé ironiste par lequel Friedrich Schlegel ou Brentano, prétendant être au — dessus de leur œuvre, «jouent» avec elle l'a déforment arbitrairement, demontront qu'ils n'en son pas dupes et se gardent d'y croire“.

geht aus den Randglossen zum Apotheker von Chamounix[1]) hervor, wo er neben Bemerkungen wie „Romantisch tödliche Schalkheit einer Eifersüchtigen", „Bedenklicher Dualismus auf einem Mädchengrabe; romantische Ausführung und Beschreibung desselben", „Romantische Stimmungen" auch notiert: „Romantische Selbstironie, welche in diesem Gedichte nicht fehlen darf". Und zwar bezieht sich diese Glosse auf eine Strophe, in der der Autor aus seiner Dichtung heraustritt und sich ihres baldigen Schlusses freut:

„Denn das Best' ist nicht das Wasser,
Wie einst Pindar hat behauptet.
Daß ein Ende naht den Dingen
Und ein Ende den Trochäen,
Dieses dünket mich das Beste!"[2])

In ähnlicher Weise wirft er einen ironischen Blick auf sein Werk, wenn es später heißt:

„Jetzo kann die Bergromanze
Füglich ihren Schluß ereilen,
Und vergnüglich lauf ich mit ihr
Heimwärts durch die Alpenrosen.

Denn der Kropf der Episode,
Der so gräulich überwuchert,
Glühlich ist er eingebunden
In der Willkür weiten Kragen.

In die bunte Schicksalsbinde,
Die der arme Apotheker
Von Chamouny, wenn er jagt,
Immer noch am Halse trägt."[3])

Im übrigen zeigt gerade der „Apotheker" in seiner Ausführung wenig von echter romantischer Ironie, außer jener Stelle, in der Heinrich Heine sich in seiner Herzensangst als Opfer einer

[1]) „Der Apotheker von Chamounix oder der kleine Romanzero", Euphorion, Bd. 2, Ergänzungsheft.

[2]) Ebenda S. 175.

[3]) S. 180.

künftigen Poetenphantasie fühlt und seine Wut gegen die Totentänzerinnen des Montmartre und das Hütergreischen ausläßt:

„Ihr erträumtes, schnöd erfundnes
Lumpenpack der Phantasie
Eines schnöden Nachgebornen!
Was! Ihr wollt mich malträtieren?“[1])

Die Dichtung ist eine reine Satire, hervorgerufen durch das Erscheinen von Heines Romanzero. Im Jahre 1860 äußert Keller darüber zu Freiligrath: „Es ist eine Art Grabgesang für die Heinesche Willkür und Polissonnerie, indem bei dergleichen, mit Sentimentalität gespickt, für uns Deutsche nichts herauskomme, welche klar, wahr und naiv sein sollen, ohne deswegen Esel zu sein“.[2]) Die scharfe Ironine, der blendende Witz des Romanzero, die Häufung des Grausigen — nach Baechtold sollen ihn die „spanischen Atriden“ im besonderen gereizt haben — und dabei die scheinbare Kälte und Gefühllosigkeit des Dichters hatte seinen Zorn erregt. Zu Ludmilla Assing, die eine Veröffentlichung der Dichtung nach Heines Tod als eine Pietätlosigkeit empfunden hätte, meint er, daß Heine persönlich ganz gut bei dieser Polemik gefahren und es „mehr eine plastisch poetische Charakteristik seines Wesens geworden wäre“. Für ihn handelt es sich jetzt mehr um die Lebenden, die Nachahmer Heines, die weniger seinen Geist als seine Manier übernommen haben, ihnen will er eindringliche Ermahnungen zuteil werden lassen, da jetzt des Guten genug sei „und wir uns endlich konsequent und aufrichtig vom Witz, Unwitz und Willkürtum der letzten Romantik lossagen und wieder zur ehrlichen und naiven Auffassung halten müßten“.[3]) Ohne Namen zu nennen, denkt er dabei wohl an den Kreis, dem er vorwirft, daß der Arnim-Brentanosche Hausjargon dort noch fortwuchert. Auch Immermann und ähnliche romantische Epigonen mögen ihm vorschweben. Ganz energisch wendet er sich aber in dem Brief auch gegen Meißners Heine-Erinnerungen, die er eine

[1]) W. X, 234.
[2]) Erm.-Baecht. II, 504 f.
[3]) Baecht. II, 372.

widerliche Erscheinung nennt. In der Vorrede zum Druck 1883 bezeichnet er seine Dichtung als einen Akt der Selbstbefreiung. Er verfaßte sie gerade zu der Zeit, als er den Kampf mit der Romantik in sich beendet hatte, als er durch sein Feuerbach-Erlebnis zu der starken Wirklichkeitsfreude hindurchgedrungen war. Der große Realist, dem das ursprüngliche Empfinden, die künstlerische Wahrheit über alles ging, war schon in ihm entstanden. Aber dieser war noch so neu, daß er sich gegen das blendende Werk Heines förmlich wie gegen einen persönlichen Angriff wehrte, der ihn selbst auf seinem Standpunkt irremachen könnte. Und weil es für ihn eine Art Selbstbehauptung auf neu errungenem Boden galt, hat er nur ein Ohr für die eine Seite des Heineschen Werkes und überhört in dem klingenden Spiel von Geist, Witz, Hohn und Willkür den Schmerzensschrei in den Lamentationen des gequälten sterbenden Dichters, der wie ein Held die entsetzliche Krankheit trug.

In einer Satire auf die Romantik bedient Keller sich auch romantischer Mittel. Versmaß, Witz, Auffassung sind der Romantik und Heine entlehnt. Der Form vierzeiliger Strophen aus vierfach gehobenen Versen in fallendem Rhythmus hatte sich vor Heine mit besonderer Meisterschaft und mit virtuoser Handhabung der Assonanz Brentano in den Romanzen vom Rosenkranz bedient. Die Assonanz steht bei Keller nur bisweilen. An Brentano erinnert auch die Einteilung in Romanzen, und — das kann natürlich ein Zufall sein — der Name „Rosalore", der im Druck 1883 für „Laura" in der älteren Fassung eingesetzt ist. Bei Brentano heißt eine der drei Schwestern „Rosadore". Danach könnte Keller den klangvollen Namen gebildet haben. Die Dichtung besteht aus zwei Teilen. Der eine erzählt die tragische Geschichte des Apothekers von Chamounix, der seine Untreue gegen die Handschuhverkäuferin Rosalore durch einen ganz besonderen Tod büßen muß. Die verlassene Geliebte strickt dem Treulosen, der ein leidenschaftlicher Jäger ist, eine mit Schießbaumwolle gefütterte Halsbinde. Ein Funken verfängt sich darin, gerade als er auf Rosalore, die er durch eine seltsame Luftspiegelung für einen Steinbock ansieht, abdrückt, und die Explosion reißt ihm den Kopf ab. Der Stoff war Keller durch eine Zeitungsnachricht zugekommen.

Den Meister des Humors mußte die Komik dieser grotesken Hintertreppengeschichte reizen. Sie schien ihm wie gefunden zur Verspottung Heinescher Dichtungsart, in der ja auch das Grausige in herausfordernder Weise neben das Lächerliche gestellt wurde. Während aber bei Heine gerade durch die scheinbare Nonchalance des Dichters, in der er das Gleichgültige und Alltägliche mit dem Entsetzlichen verbindet — so die konventionelle Unterhaltung und die höfische Umgebung mit dem Mord Frederigos und der Qual der Kinder in den Spanischen Atriden, die groteske Schilderung des Götzenbildes und seines Priesters mit Menschenopfer und -Marter in Vitzliputzli —, das Grausen fast bis zum Unerträglichen gesteigert wird, so ist die skurrile Komik in der unwahrscheinlichen Todesart von Kellers Titus so groß, daß ein wirkliches Angstgefühl, wie bei Heine, gar nicht aufkommen kann. Daß Rosalore den abgerissenen Kopf des bestraften Liebhabers im Zuge der Toten ihm in der Schürze nachträgt, ist natürlich eine direkte Persiflage auf die Spanischen Atriden, in denen der Hund Allan das Haupt Frederigos apportiert. Im übrigen ist diese Hochgebirgsgeschichte durchsetzt mit romantischen Zutaten. Klara ist die stille reine Jungfrau, im Gegensatz zu der wildleidenschaftlichen dämonischen Rosalore. Die Gratwanderung des Totenvolkes, die Buße Klaras in der Eiszacke auf dem Montblanc sind im Sinne der Romantik, wenn auch den Gebirgssagen entnommen. Die mondbeschienene nächtliche Gebirgslandschaft mit ihrem Geisterleben ist Romantik edelster Art.

Die Literatur-Satire gegen Heines Wesen bildet den zweiten Teil der Dichtung. In der ersten Fassung stand sie in der Mitte, umrankt von den beiden Teilen der damals weniger umfangreichen Hochgebirgsgeschichte. Heinrich Heine wird verspottet, als er vor seinem Tode von seinem Krankenlager sich zu Gott in den Himmel begibt, den Romanzero in der Hand, und dort mit den Literaturgrößen der Erde zusammen ist, bis er, von seinem Feind Börne rücklings in den Tintensee gestoßen, in seinem Bette zu Paris erwacht. Dann aber stirbt er wirklich. Doch seine Ruhe auf dem Montmartre darf er noch nicht finden, weil er sein Herz auf Erden verleugnet hat. Nach einem Totentanz auf den Gräbern tragen ihn sechs Grisetten nach dem Montblanc, wo er zur Buße

in die Eiszacke gesperrt wird, aus der Klara geläutert entschwebt. Diese Szene auf dem Montmartre ist wohl mit veranlaßt durch Heines Neigung zur danse macabre einerseits und zur Grisettenpoesie andererseits. Die Literatursatire, die übrigens in der zweiten Fassung eingeschränkt ist, hat ihre Vorbilder in Heine selbst, den Romantikern und Platen, übertrifft aber alle durch ihren poetischen Wert, während sie ihnen an Witz nichts nachgibt. Im Grunde genommen ist es auch hier wieder eine menschliche Eigenschaft, die Keller in die Polemik hineingereizt hat: seiner strengen Wahrheitsliebe, die den Menschen und den Künstler auszeichnet, ist eben Unwahrhaftigkeit und Pose unerträglich. Gegen die Romantik gerichtet, auf romantischem Grund aufgebaut, in romantischer Weise ausgeführt, mag der Apotheker von Chamounix mit Fug als „romantisch ironisches Geschling“ [1]) bezeichnet werden. Von dem Wesen romantischer Ironie als Kunstprinzip steht dieser ganze Hohn meilenweit ab.

„Die Ironie ist,“ schreibt Hettner in seiner Romantischen Schule, „wie sie auch Solger, der Ästhetiker der romantischen Schule, überall bezeichnet, ihrem Begriff nach nichts anderes als das notwendige Gegenstück der künstlerischen Begeisterung, das Schweben des Künstlers über seinem Stoffe, sein freies Spiel mit ihm; oder wie es Tieck einmal ausdrückt, „jene letzte Vollendung eines Kunstwerks, jener Äthergeist, der befriedigt und unbefangen über dem Ganzen schwebt“.[2]) Äthergeist und letzte Vollendung: es ist also etwas unendlich Zartes — wie ein Hauch muß es von dem schaffenden Dichter ausgehen, um das Werk zur höchsten Höhe zu heben, und dabei gleichzeitig muß es hell und licht sein. „Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität des unendlich vollen Chaos“[3]) lautet einer der paradoxen Aussprüche Friedrich Schlegels. Könnte man das nicht dahin deuten, daß es nur dem ganz Großen, der ein unendlich volles Chaos, eine noch zu erschaffende Welt des Reichtums in sich trägt — denn „nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen

[1]) Erich Schmidt, Magazin für Literatur LXIV.

[2]) a. a. O. 65.

[3]) Prosaische Jugendschriften 296, Idee 69.

kann"[1]) —, gegeben ist, auch klar zu erkennen, was die ewige Agilität, der Genius zutage fördert? Nur dem ganz Großen, dem Sonnenmenschen. Einem Goethe. — Die Romantiker hatten herrliche Ideen. Sie in Taten umzusetzen, ist ihnen nur in wenigen Fällen gelungen. Und auch Tiecks romantische Ironie, wie er sie besonders in seinen Lustspielen bringt, hat noch zu viel der Erdenschwere an sich, nicht zu reden von Friedrich Schlegels Versuchen in der Lucinde. „Ein geistiges Fliegenkönnen" definiert Ricarda Huch die Ironie der Romantik, „die Meisterschaft des Künstlers über den Stoff, den er sich selbst gewählt, in den er sich vertieft hat, aus dem er sich aber jederzeit erheben kann, um ihn beliebig zu verwandeln und in jede Form zu bringen". „Die Kraft des Dichters muß groß genug sein, um mit dem Stoffe zu spielen."[2])

In diesem Sinne scheint mir romantische Ironie in dem Träumer Heinrich Lee zu stecken, scheint sie aber auch aus den Sieben Legenden zu emanieren. Nirgends steht Keller so wie hier über seinen Figuren, sie nach seinem Sinne modelnd. Mit verstehendem Lächeln nimmt er die strengen, farblosen Heiligenfiguren und übergießt sie mit dem warmen Glanz seiner weltfreudigen Menschenliebe. Ihr blasser Heiligenschein erstrahlt von den leuchtenden Farben der schönen Sinnenwelt. Die Romantik zerstört durch ihre Ironie Kunstwerk und Stimmung; Kellers ironisches Lächeln breitet Heiterkeit darüber aus, rückt es dem Leser noch näher.

Manchmal ist es ein gewisser gutmütiger Spott, der sich auf die Form der Erzählung bezieht, indem der Dichter ihre Wahrheit anzuzweifeln oder auch aus dem Ton zu fallen scheint. So im Sinngedicht, wenn er meint, daß das Bild, das Reinhart lebend vor sich sieht, die weiße, blumenordnende Frauengestalt an dem Marmorbrunnen im Garten, „eher der idealen Erfindung eines müßigen Schöngeistes, als wirklichem Leben glich",[3]) — oder wenn es heißt, daß Eugenia zu Mute wurde, „wie wenn sie die

---

[1]) 297, Idee 71.

[2]) Huch, Blütezeit der Romantik 278.

[3]) W. VII, 30.

unrechte Karte ausgespielt hätte, um modern zu reden, da es damals freilich keine Karten gab".[1]) Eine gewisse Verwandtschaft mit der Illusionsstörnng, wie sie von Tieck begonnen, von Brentano im Godwi und von Heine auf die Spitze getrieben worden war, liegt vor.

Objektivität.

Im ganzen geschieht es sehr selten, daß Keller in dieser subjektiven Weise aus seiner Erzählung heraustritt. Das liegt begründet in einem der größten der Gegensätze, die ihn von der Romantik trennen.

„Das Geheimnis der neuen romantischen Poesie", sagt Hettner, „ist der Subjektivismus. Nur der Einzelne, das Subjekt, hat Recht. Die ihm gegenüberstehende Welt, das Objekt, ist ihm schlechthin untertan und sein willfähriges Spielwerk."[2]) Nicht so für Keller. Das Objekt, die Natur, ist ihm das Höchste. Statt daß er sie nach seinem Willen formen will, belauscht er sie ehrfurchts- und liebevoll, um sie dann in höchster Treue nachzuformen. Daher die tiefe innere Wahrheit aller seiner Gestalten, bis zu seinen seltsamsten Käuzen herunter. Originale sind es freilich gern — das ist wieder ein Berührungspunkt mit der Romantik, auf den noch zu kommen sein wird —, aber doch Menschen, wie sie gelebt haben können und immer wieder leben. Und wenn Keller in den Sieben Legenden gerade mit romantischer Ironie sich zum Herrn und Umschöpfer der Jungfrau Maria und der teilweise recht unheiligen Heiligen machte, ihnen das Antlitz nach einer ganz anderen Seite drehte, so gab er ja in dem Falle gerade damit den alten, steifen, holzgeschnitzten Figuren eigentlich erst ihr Menschentum wieder, das frühere himmelssehnsüchtige Askese ihnen genommen hatte. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß in dem Maler Keller der romantische Zug gelegen hatte, sich die Natur zurechtzumachen. Für den Dichter waren es Goethe und Feuerbach gewesen, die sein Naturgefühl, die „Ehrfurcht vor allem Gewordenen" weckten. Da liegt der tiefe Grund zu Kellers sogenanntem Realismus, in dem doch so

---

1) W. VII, 353.

2) Hettner a. a. O. 38.

unendlich viel Poesie steckt. Die Wirklichkeit, wie die Natur sie ihm bietet, ist ihm das Höchste. Er stellt sie so dar, wie er sie sieht, holt die darin verborgene Poesie heraus, statt erst welche hineintragen zu wollen, und scheut sich nicht davor, das Leben wiederzugeben mit ungeschminktem Angesicht. Daher steht in Kellers Werken, wie im menschlichen Leben, neben unendlich Zartem brutal Grausames. Man denke an die entzückende Kinderszene in Romeo und Julia auf dem Dorfe, wie Sali die arme mißhandelte Puppe Vrenchens hin- und herschlenkert und die beiden dann abwechselnd ihre Zähne zählen, ohne ein Ende finden zu können. Eine Szene von solch einfach-natürlicher Lieblichkeit ist in den sämtlichen Werken der Romantik nicht zu finden. Oder das grausige Zusammentreffen der beiden heruntergekommenen Väter, die auf der schmalen Brücke handgemein werden. Überhaupt ist gerade dies Meisterwerk Kellerscher und deutscher Novellistik von der erschütterndsten Naturwahrheit — trotz der romantischen Zutaten von Mondscheinnacht und dämonischem schwarzem Geiger.

Naturgefühl.

Mit dieser Objektivität hängt es zusammen, daß Kellers Naturgefühl im allgemeinen ganz anderer Art als das der Romantiker ist und mehr dem Goetheschen verwandt. Die Natur ist ist ihm wie eine liebende Mutter, zu der er dankbar und vertrauend aufschaut, der gegenüber er immer Kind bleibt; sie ist ihm „Geliebte, die mit ew'ger Treue und ew'ger Jugend (ihn) erquickt".[1]) Demgegenüber ergreift den Romantiker ein gewisses Grauen vor der Natur als etwas Unbekanntem, unendlich Großem. Man denke an das lähmende Entsetzen, das sich im Blonden Eckbert bei den langen Wanderungen durch Wälder und Berge in der Waldeinsamkeit auf die kleine Bertha legt und dem Leser mitteilt. Man denke an das Märchen vom Runenberge, in dem die Natur, der Zauber des Berginnern in Gestalt eines gigantisch überirdisch schönen Weibes den sehnsuchtsvollen Menschen in Wahnsinn und Tod lockt. Für Keller ist Judith die „Manifestation

---

[1]) W. IX, 40.

der Natur". Immer kann der Grüne Heinrich zu ihr flüchten und weiß, er wird, sei es bei Nacht oder bei Tage, mit offenen Armen von ihr aufgenommen werden. Alles kann er ihr anvertrauen, ja er kann erst freier atmen, wenn er ihr die Schuld gebeichtet hat, die ihn bedrückt und wenn sie ihn davon freigesprochen hat. Freundin, Geliebte und Mutter ist für Keller die Natur, Ruhe und Klarheit gießt sie in seine Seele. Sie steht über, nicht unter ihm. Sie lebt ihm an sich, und er hat nicht nötig, sie in der nervös-hastigen Art der Romantiker zu beleben. Feuersbrunst und Überschwemmung und andere Elementarereignisse sind ihm nicht das Werk von Geistern, die dem Menschen wohl- oder übelwollen. Nur das Wasser birgt ihm Nixen, wie die sehnsuchtsvolle, an der Eisdecke umhertastende in der Winternacht,[1]) eins der ergreifendsten Bilder Kellerscher Lyrik. Er hatte einmal in seiner Jugend den Plan zu einem Märchen, das den Kampf zwischen Elementargeistern — „Wasser und Feuer" — erzählen sollte und das durch Fouquès Undine angeregt sein mag. Zur Ausführung ist er nicht gekommen.

Beseelung der Natur.

Aber gerade weil er nichts „Übernatürliches" in die Natur hineinträgt, sondern sich eins weiß mit ihr, wird er in fast an Goethe gemahnender Weise ein Meister der Naturbeseelung. Zunächst ist es der Wald, der eine große Rolle spielt, und dessen Klassiker in gewissem Sinne Tieck geworden war. Auch bei Keller lebt und webt der Wald. Aber er ist im allgemeinen lichter und heiterer als bei Tieck. Die schwermütige, atemberaubende, beklemmende Waldeinsamkeit Tiecks, wie sie im Blonden Ekbert und anderen Erzählungen Tiecks Mensch und Tier gefangen nimmt, findet sich in Kellerschen Gedichten nicht — dort ist mehr „Waldweben" wie in Wagners Siegfried. Wohl aber umfängt sie den Ritter und die Jungfrau, als sie zu dem dunklen Waldsee kommen, wo die himmlische Schönheit mit der höllischen um den Besitz der Frau Bertrade ringen wird. Eine ähnliche Stimmung ist bei Eichendorff im Marmorbild. — Groß und klar ist Kellers

[1]) W. IX, 74.

Wald. Bei guter Laune singt ihm der Eichenbaum sein altes Lied. Pan der Alte streicht die Geige, „unterrichtend seine Wälder in der alten Weltenweise".[1]) In dem aufgeräumten und heiteren Föhrenwald widerhallt sein Jauchzen. Wie in einem Gotteshaus umgibt ihn die Föhrenstille. Von Grund auf wohl ist ihm in dem weichen Buchenschlag, der gleich einem grünen Samtgewand das hügelübergossene Land deckt, während mit linder Hand ein leiser West darüber hinstreicht.[2]) Aber nur dem hingebungsvoll Lauschenden offenbart sich der Wald. Der grüne Heinrich mit Malermappe und Zubehör, neugierig und überhebend, nach einem malerischen Gegenstand Ausschau haltend, vermag keinen zu finden, „weil der stolze Wald eng verschlungen, Arm in Arm stand und mir keinen seiner Söhne einzeln preisgab; die Sträucher und Steine, die Kräuter und Blumen, die Formen des Bodens schmiegten und duckten sich unter den Schutz der Bäume und verbanden sich überall mit dem großen Ganzen, welches mir lächelnd nachsah und meiner Ratlosigkeit zu spotten schien", — bis eine gewaltige alte Buche den vorlauten Knaben zum Einzelkampf herausfordert. Er unterliegt: „Die lebendige Buche aber strahlte noch einen Augenblick in noch größerer Majestät als vorher, wie um meine Ohnmacht zu verspotten".[3]) So ergeht es dem kleinen Menschen, der nicht demütig der großen Mutter Natur naht, der sie meistern will. Bei Tieck sind wir in einem verzauberten Walde. Bei Keller ist Waldeszauber um uns her. Hier liegt eine Verwandtschaft mit Brentano und mit Eichendorff. Im Anfang des zweiten Teils von Godwi findet sich ein Meisterstück romantischer Landschaftsschilderung. Zum Sonnenaufgang kommt Maria auf die Bergeshöhe. „Ein schöner Wald drängt sich von der entgegengesetzten Seite und rauschte freudig mit seinen Zweigen des Friedens in der frischen Morgenluft."[4]) Auf sein Inneres wirkt der Wald und öffnet es zu freudigem Ernst und schaffender Ruhe. Er fühlt die Größe des Waldes, sein stilles ernstes Leben im Sturm und in Ruhe, im

---

[1]) W. IX, 53.
[2]) W. IX, 54, 52.
[3]) W. I, 200, 202.
[4]) Brentano, Sämtl. W. V, 231.

Licht und im Dunkel. — Eichendorff hat mehr die neckische Fröhlichkeit des Waldes, die mit dem frohen Menschen mitfühlt. Der Taugenichts sitzt auf dem Birnbaum, und die „ältere gnädige Frau“, unzufrieden, keine Blumen gefunden zu haben, geht zum Schlosse zurück. Da fühlen die Bäume des Gartens wie der Taugenichts und benehmen sich auch so. „Die Bäume und Sträucher wiesen kurios wie mit langen Nasen und Fingern hinter ihr drein. Der Mondschein tanzte noch fix wie über eine Klaviatur über ihre breite Taille auf und nieder“ ... Brentano empfindet die Natur in der Art Kellers größer und gütiger. — Bei Keller lebt der Weltgeist selber in der Natur. Aus Wolken und Welle blickt „das alte vertraute, das Weltangesicht“.[1]) Tieck läßt im Zerbino die Blumen sprechen — das versagt Keller seinen Kindern der Pflanzenwelt, aber lebendig sind sie darum doch: „Der Lenzwind tanzt auf Berg und Heide ... Und zierlich schürzt die Birk' den Saum an ihrem grünen Seidenkleide“.[1]) Menschliche Gefühle bewegen auch sie. In dem schönen Gedicht „Rosenwacht“ bleiben die Rosen während ihrer Wacht an dem Totenbett des Jünglings frisch und rot, — „dann legen sie bescheiden ihr Gewand dem Herrn des Lebens in die Vaterhand“.[1])

Oft finden sich in den Gedichten Eichendorffsche Töne. In dem Frühling des Armen [2]) ist die letzte Strophe, die ganz in Eichendorffs Art ist, eine Hinzufügung der gesammelten Gedichte:

„Ich wandre, bis das Land ich finde,
Das bessre, wo der ärmste Mann
Ein Quentlein Hoffnung kaufen kann
Für einen Deut von Birkenrinde.
Dann wird mein Stecken bald zu Golde,
Das schönste Schloß erstürm ich frisch,
Drin sitzt als Glück mein Kind, das holde,
Und winkt mir lächelnd an den Tisch“.

Mondschein.

Der Mondschein, der bei den Romantikern so gern sein bleiches Licht über die Gegend breitet und sie in geisterhaften

---

[1]) W. IX, 57, 42, 49.
[2]) W. IX, 57, 42, 49.

Glanz hüllt, fehlt auch bei Keller nicht. Doch ist er sozusagen lebendiger und wärmer. Wiederum ist Tieck der Schöpfer der „mondbeglänzten Zaubernacht“, denn der Mond der Romantiker ist andern Charakters als der von Young und Ossian übernommene, von Klopstock und den Göttingern vielbesungene „blasse silberne Mond“, dessen Kultur durch Goethes Werther von neuem belebt wurde. Er wirft sein geisterbleiches Licht über die Landschaft Er hat etwas wie aus einer andern Welt. Feindliche Gewalten, die das Licht der Sonne scheuen, wagen sich empor und gewinnen Macht über den Menschen. Die Gegend ist wie verzaubert. Kalt und gefühllos steht der Mond darüber. Sie mag noch so vertraut sein, sie wird fremd und unbekannt. Es ist entweder eine dämonische Gespensterwelt oder eine Märchenwelt. Nur selten gießt der Mond Frieden in das Menschenherz. — Bei Keller wird nicht Herz und Sinn gefangen gehalten, weit, weit öffnen sie sich unter dem liebenden, verstehenden Blick des Freundes dort oben. Vom Tanz nach der Beerdigung der Großmutter gehen Anna und Heinrich den Schulmeister aufzusuchen. Da stehen sie in der schönsten Nacht am frischen Grabe, und Anna bietet Heinrich schüchtern den Kuß, den sie ihm schuldig geblieben ist. Er hatte sich schon zu ihr geneigt, und sie küßten sich „ebenso feierlich als ungeschickt“. Und noch in später Nacht nimmt die Mondscheinlandschaft teil an dem jungen Seelenglück: „Auf meiner Kammer lag ich noch eine volle Stunde unter dem Fenster und sah die Gestirne ihren fernen Gang tun, und die Wellen unter mir trugen das Mondensilber auf ihren klaren Schultern hastig und kichernd zu Tal, als ob sie es gestohlen hätten, warfen hier und da einige Schimmerstücke ans Ufer, als ob sie ihnen zu schwer würden, und sangen fort und fort ihr mutwilliges Wanderlied“.[1])

Übrigens ist es charakteristisch, daß der Mond im Urheinrich öfter eine Rolle zu spielen hat als in der zweiten Fassung, obwohl Keller ihn bis zuletzt künstlerisch zu nutzen verstand und eigentlich überall da anbrachte, wo ihn auch die Romantiker verwendet haben würden. Der Vollmond verwandelt den Rhein

---

[1]) W. I, 260/61.

in eine wallende Silberstraße und bescheint Schwarz-Wasserstelz, die Burg der schönen Fides, als Hadlaub mit klopfendem Herzen ihrem heimlichen Rufe folgt.[1]) In den Geistersehern hilft er in der künstlichen Spukszene.[2]) Für Karl Hediger und Hermine muß er den See erleuchten und indem er den „industriösen Schnickschnack, das Kleinliche und Unruhige der Bauart" in größere, ruhige Massen bringt, dazu helfen, „das Landschaftliche für die kommende Szene würdig" vorzubereiten.[3]) So nimmt auch er teil an der allgemeinen Beseelung, — bekommt es sogar fertig, vor Ärger rot zu werden, wenn der junge Dichter seiner grämlichen, zögernden Pfaffenabsolution nicht bedarf.[4]) Und wundervoll wirkt es in der Eugenia-Legende, wie der magische Mondglanz, der sich über die Stadt und das Marmorbild ergießt, auch in das Innere des jungfräulichen Abtes dringt, einen ganzen Lebensirrtum erhellend.[5])

Beseelung lebloser Gegenstände.

In der Naturbeseelung schritt Keller auf demselben Wege weiter, den der junge Goethe eingeschlagen hatte, als er das von Herder schon vor den Romantikern ausgesprochene Verlangen nach einer neuen Mythologie in seiner Lyrik erfüllt hatte. Keller kam ihren Neigungen noch weiter entgegen, indem er Gegenstände des täglichen Gebrauchs an dem sie umgebenden Menschenleben fühlend teilnehmen ließ. Die Uhr des unzufriedenen kleinen Beamten, der im Hause der alten Frau Lee wohnt, durchschaut ihren Herrn gar wohl. Sie tickt langsam und friedlich, wenn er fort ist, und scheint sich seiner Abwesenheit förmlich zu freuen.[6]) Die Wäsche, die Cornelia dem unglücklichen Zwiehan in den Garten hängt, gebärdet sich unheilverkündend: „Die wie von Luftdämonen beseelten Weiberhülsen säuselten sachte hin und her, bis ein Windstoß sie plötzlich umherwirbelte, die langen weißen

[1]) VI, 106.
[2]) VII, 200 ff.
[3]) VI, 273.
[4]) W. IX, 64.
[5]) W. VII, 353.
[6]) II, 132.

Strümpfe gleich Geisterbeinen um sich stießen".[1] Ja, die Plauderwäsche des Müllermädchens plaudert sogar die Geheimnisse ihrer Herrin aus.[2] Ganz besonders tut sich mit Recht die eidgenössische Schützenfahne hervor. Sie wehte hoch in der Luft „in sonniger Einsamkeit und ihre Seide straffte sich bald zitternd aus nach allen vier Ecken, bald schlug sie anmutige Schnippchen über das Volk hin, bald hing sie einen Augenblick scheinheilig an der Stange nieder, kurz, sie trieb alle die Kurzweil, die einer Fahne während acht langen Tagen einfallen kann".[3]

Solche Züge könnten an E. T. A. Hoffmann erinnern, der gleichfalls Uhren und Türklopfer und ähnliche Gegenstände in den Gang der Ereignisse eingreifen läßt, wenn nicht bei Keller alles Märchen- und Gespensterhafte dabei fehlte. Bei ihm bleiben die Dinge, was sie sind, haben nur ihr eigenes inneres Leben, während bei Hoffmann der Türklopfer tatsächlich in das grausige Apfelweib verwandelt ist.

Wie wahrhaft genial Keller das den Dingen immanente Leben aus ihnen herauszuholen weiß, statt eine fremde Seele von außen in sie hineinzutragen, dafür möge noch die Memoirenbibliothek Luciens als Beispiel dienen: „... neben dem wilden und prahlerischen Benvenuto Cellini duckte sich das fromme Jugendbüchlein Jung-Stillings. Arm in Arm rauschten und knisterten die Frau von Sevigné und der jüngere Plinius einher, hinterdrein wanderten die armen Schweizerburschen Thomas Platter und Ulrich Bräcker, der arme Mann in Toggenburg, der eiserne Götz schritt klirrend vorüber, mit stillem Geisterschritt kam Dante, sein Buch vom neuen Leben in der Hand. Aber in den Aufzeichnungen des lutherischen Theologen und Gottesmannes Johannes Valentin Andreä rauchte und schwälte der Dreißigjährige Krieg".[4]

---

[1] II, 109.
[2] Baecht. I, 458.
[3] W. VI, 324.
[4] W. VII, 38.

4. Romantische Motive.

Naturbeseelung, Mondscheinzauber, Belebung lebloser Dinge gehören zum Stil des Dichters insofern, als sie ihm Ausdrucksmittel sind für seine Ideen. Sie bringen einen bestimmten Ton mit sich, sie verleihen eine besondere Stimmung, ein eigenes Kolorit. Aber sie sind nicht nur Stil. Sie sind herausgeboren aus dem Empfinden und der Phantasie des Dichters und offenbaren einen Teil seines Geistes. Sie sind romantischer Stil — denn die Romantiker bedienten sich ihrer, um jene ungewisse Dämmerstimmung zu erzeugen, durch die es wie ein Hauch von Unfaßbarem zieht — aber mit dem Kellerschen Geiste erfüllt —, denn er legt seine ganze große Freude hinein an der schönen Welt, in der alles lebt, was da ist. Sie zeigen gleichzeitig die Verwandtschaft Kellers mit den Romantikern und seine andere Art zu enpfinden. Baldensperger sagt in seinem großen Keller-Buch,[1]) daß es leichter sei, das Romantische in Gottfried Kellers Werk zu fühlen, als es zu definieren. Er hat recht. Keller steht auf den Schultern der Romantik. Er hat eine romantisch orientierte Phantasie, — aber Romantiker ist er nicht.

Wie die Romantiker liebt er es, die Begebenheiten des Lebens mit einem geheimnisvollen Schimmer zu umgeben, das Hineinragen einer anderen, unsichtbaren Welt in die sichtbare spüren zu lassen. Träume und Ahnungen verkünden die kommenden Geschicke. Frau Margret ist darin besonders begnadet. Auch Heinrich Lees gewaltige Träume gehören hierher. Er hat sehr die Tendenz, sich nach einer überirdischen Hilfe aus irdischen Nöten umzusehen — obwohl er sich dann immer gleich ein wenig schämt, den lieben Gott so ganz extra für sich zu bemühen und selber nicht recht daran glauben will. Aber Römer steht doch tatsächlich gleich nach seinem Gebet hinter ihm, und das Flötenwunder hilft ihm doch, mit noch so rationalistischer Erklärung, aus dem Hunger heraus. Auch nicht zu den krassen Unwahrscheinlichkeiten ist es zu rechnen, sondern eben in dies Wirken einer höheren Macht und Vorsehung, wenn in seltsamem Naturspiel Nettchen und das kleine Mädchen,

[1]) F. Baldensperger, G. K., sa Vie et ses œuvres S. 404.

das Strapinsky einst liebte, dieselbe Gebärde des Zornes haben, wenn Jukundus und Justine schon durch die gleiche Art ihres Lachens zeigen, doß sie für einander bestimmt sind, — nicht bloßer Zufall auch, wenn die Schöne am Comer See denselben Ring am Finger trägt, wie ihn Hansli Gyr einst Ursula geschenkt hatte, und er dieser dieser dadurch wieder zugeführt wird. Ein solcher Zug wie der im Volksglauben begründete, daß es eine böse Vorbedeutung hat, daß Küngolt in dem Armsünderhemdchen Dietegens umhertanzt, zeigt eine Verwandtschaft mit dem Schwerterspuk in Brentanos Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl. Der Dietegen als einzige Novelle Kellers hat etwas von der „Hochgerichtsromantik", jener blutrünstigen Poesie, die die Person des Henkers und die Stätte der Hinrichtung umgibt, und die Heine, wie kein anderer vor ihm, mit vollendeter Meisterschaft in den verschiedensten Nuancen wiederzugeben verstanden hat. So in Karl I., Frau Mette, den Spanischen Atriden usw. Bei Brentano finden wir sie im braven Kasperl und schönen Annerl, dem Märchen von Fanferlieschen, Tieck hat etwas ähnliches im Zaubertrank, Arnim in den Appelmännern und in gewisser Weise in Isabella von Ägypten, als diese mit ihrem Hunde Simson unter den Gehängten das Alraunmännlein holt. Bei Keller im Dietegen fehlt aber das krankhaft Schaurige, aufreizend Grausige, das jene Szenen bei den Romantikern haben. Schon durch die derbe Art, in der er die lustigen Seldwyler den finsteren Rüchensteinern mitspielen läßt, kann die beklemmende Angst sich nicht des Lesers bemächtigen. Das Motiv des wieder zum Leben erweckten Hingerichteten ist ja überhaupt ein Arnimsches Motiv. Nur ist bei Keller das arme Knäbchen „schlecht gehängt" worden, während Vivigenius in Arnims wüstem Drama der Kopf durch Zauberei angeleimt wird. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Dietegen-Motiv liegt in dem Erwachen des Meretlein. Bei Dietegen möge darauf hingewiesen sein, daß der Name wohl Erbteil einer anderen Seite der Romantik ist, nämlich ihrer germanistischen Studien, denn „diet-degan" ist als „Volksheld" zu deuten.

Aber nicht nur ein als Vorsehung und Schicksal sich manifestierendes Eingreifen übernatürlicher Mächte ist romantische und

Kellersche Eigenart: sie suchen auch in der Tiefe des Menschen- und Völkerlebens Zusammenhänge metaphysischer Art. Das Äußere wird ihnen Symbol für das Innere. So erscheint Keller das Volk als Ganzes in romantischer Auffassung als eine geheimnisvolle, dunkle Macht, als eine Art Jungbrunnen. Die Bande, die Generationen miteinander verbinden, entstehen und vergehen lassen, werden ihm bei dem ersten Besuch Heinrichs bei seiner Großmutter zum Problem, das Geheimnis einer unbekannten, fernen, uralten Rasse in Don Correa, einer an Kleistsche Gedrungenheit gemahnenden Novelle.

Auch in Einzelheiten hat Keller dieselben Liebhabereien wie die Romantiker, und man täte ihm unrecht, wenn man ihn dabei der Entlehnung beschuldigte. Er teilt mit ihnen, speziell mit Tieck, Arnim und Hoffmann, die Vorliebe für seltsame Menschen, für originale Käuze. Dabei unterstützten sich Leben und Literatur, denn Keller ist in der Beziehung in einem ganz ungewöhnlich romantischen Milieu aufgewachsen. Viele von denen, die uns in seinen Dichtungen begegnen, hat er einfach aus dem Leben gegriffen und freilich durch seine sonnenhelle Phantasie und seinen Humor verklärt zu unvergeßlichen Gestalten gemacht. Da sind Frau Margret und ihr Mann, deren Urbilder, Herr und Frau Hotz, in Frau Kellers Hause ihr Trödellädchen innehatten. Da ist das merkwürdige kleine Trödelmännchen, dem der hungernde grüne Heinrich nach und nach seine sämtlichen Bilder bringt, um dann schließlich noch im Anstreichen von Fahnenstangen eine Lehre zu empfangen: von Gottfried Keller ist er buchstäblich so in München erlebt worden. Wenn er sie aber nicht vorfand, erschuf seine unerschöpfliche Einbildungskraft die Originale, wie Herrn Litumlei im Schmied seines Glücks, liebte es auch, ihnen ein ihre Besonderheit kennzeichnendes Beiwort, wie „seltsam“, „wunderlich“, „ziervoll“ zuzulegen. Der Pyramidendoktor und Signor Pasquale Capuzzi in Hoffmanns Signor Formica, der Schüler Tartinis, Rat Krespel und viele andere sind ähnliche Gestalten.

Dabei tritt Keller auch hier den Nachtseiten des Menschenlebens nahe. Schon einer seiner ersten Pläne beschäftigte sich mit Wahnsinnigen, was wohl direkt auf den Einfluß Tiecks oder Hoffmanns

zurückzuführen ist. Auch später wirkte dieser nach. Der seltsame Brief, den Römer im Grünen Heinrich an seinen Schüler schreibt und der diesem den eigenen Mahnbrief als schwere Schuld auf die Seele lädt, hat wohl sein Urbild in der Redeweise von Rat Krespel. In Kellers Papieren hat sich sowohl ein Brief von Frau Keller an den Maler Meyer als auch ein Brief Meyers aus Genf an Gottfried gefunden.[1]) Der Brief der Mutter ist so, wie man sich den Brief Heinrichs nach Kellers Beschreibung denkt. Ob er durch einen anderen Brief Gottfrieds ersetzt worden ist, weiß man nicht. Der Brief Meyers an Gottfried ist sehr freundlich. Er erzählt ihm von seinem Ergehen und seinen Plänen, gibt ihm einige gute Ratschläge und fügt die Bitte an, ihm, falls er Ungünstiges über seine Römer-Geschichte gehört haben sollte, davon Mitteilung zu machen. Im Grünen Heinrich dagegen lieg der Brief eines Irrsinnigen vor. Nachdem er in krassen Gegensätzen von seinem Zustand berichtet hat, schließt er mit in freundlichen Worten eingehüllten Verwünschungen: „Inzwischen nehmen Sie meinen Dank für die günstige Wendung, die Sie herbeigeführt! Möge alles Elend der Erde in Ihr Herz fahren, jugendlicher Held! Mögen Hunger, Verdacht und Mißtrauen Sie liebkosen und die schlimme Erfahrung Ihr Tisch- und Bettgenosse sein! Als aufmerksame Pagen sende ich Ihnen meine ewigen Verwünschungen, mit denen ich mich bis auf weiteres Ihnen treulichst empfehle!“[2]) Diese Art, mit anscheinender Freundlichkeit, mit den besten Formen einem das schlimmste Unglück an den Hals zu wünschen, ist ganz die Weise Krespels. In dem Augenblick, als Antonie auf Veranlassung Theodors singen will, ergreift Krespel Theodor bei den Schultern, kreischt dreimal „Söhnchen“, faßt in höflich gebeugter Stellung seine Hand und sagt: „In der Tat, mein höchst verehrungswürdiger Herr Studiosus, in der Tat, gegen alle Lebensart, gegen alle guten Sitten würde es anstoßen, wenn ich laut und lebhaft den Wunsch äußerte, daß Ihnen hier auf der Stelle gleich der höllische Satan mit glühenden Krallenfäusten sanft das Genick abstieße und Sie

---

[1]) Erm.-Baecht. I, 48 ff.

[2]) W. II, 59.

auf die Weise gewissermaßen kurz expedierte; aber davon abgesehen müssen Sie eingestehen, Liebwertester! daß es bedeutend dunkelt, und da heute keine Laterne brennt, könnten Sie, würfe ich Sie auch gerade nicht die Treppe herab, doch Schaden leiden an Ihren lieben Gebeinen. Gehen Sie fein zu Hause; und erinnern Sie sich freundschaftlichst Ihres wahren Freundes, wenn Sie ihn etwa nie mehr — verstehen Sie wohl? — nie mehr zu Hause antreffen sollten!"[1])

Eine besondere Eigenart Kellers sind die Attribute, die er seinen Menschen mitgibt und die so bezeichnend für ihre Charaktere sind. Der chinesische Tempel der Züs Bünzlin und der Inhalt ihrer Schublade, die Pracht, mit der John Kabys sich ausstaffiert, die Federmalereien der Grasmücke, sie sind mit einer herrlichen Phantasie zusammen erdacht. Baechtold weist dafür auf romantische Vorbilder, speziell auf Brentano hin, der in seinen mehreren Wehemüllern auch ein Wunderwerk von Reisestock zustande gebracht hat. Keller hat aber auch seine Märchen gekannt. Und da sind in den Märchen vom Witzenspitzel die Kleider des Riesen Labelang und seiner Frau Dickedull aus den seltsamsten Pelzen und nach der wunderbarsten Mode gemacht, Schild und Schwert des Ursulus im Märchen von Fanferlieschen Schönefüßchen sind auch Meisterwerke, und eine Herzensfreude muß Keller an der Beschreibung von Kommanditchens Freßkabinettchen oder Dankbarkeitskasse gehabt haben. Als literarisches Vorbild könnte allenfalls neben Brentano auch wieder Hoffmann herangezogen werden, dessen Pate Drosselmeyer in freilich einer etwas höheren Region künstliche Spielwerke zusammensetzte, deren Figuren sich durch ein Uhrwerk bewegten. Doch ist für Keller wohl nebenher das Leben selbst der Lehrmeister gewesen, — nicht allein das eigene Zusammenbasteln, womit der Knabe, dessen Mutter sehr für billige Spiele war, sich vergnügt hatte, sondern auch der Verkehr. Handwerkerfamilien in kleinen Städten und Landbewohner bewahren manchmal durch Generationen hindurch solche mühseligen Klebereien, Korkschnitzereien u. dgl. mit pietätvoller Bewunderung auf.

Ermatinger hat mit Recht auf die Ähnlichkeit des allerersten

---

[1]) Hoffmann, W. VI, 40.

Planes vom Grünen Heinrich mit Eichendorffs Taugenichts hingewiesen. Tatsächlich ist nun aber dieser romantische Vagabund, der vom Sternbald an als wandernder Künstler oder Dilettant durch so viele Novellen und Erzählungen der Romantik spukt, auch bei Keller eine beliebte Figur. Heinrich Lee selber hat freilich seine Eigenschaften abgestreift, wie ja überhaupt bei dem ganzen Roman von Eichendorffs liebenswürdiger Novelle wenig übrig geblieben, er dafür in die Nachbarschaft des Wilhelm Meister gerückt ist. Aber der alte Sänger im Hadlaub, Pankraz der Schmoller, John Kabys, auch Strapinski, sie alle haben etwas von dem sein Glück in der Ferne sucheuden romantischen Wanderer. Sie sind nur einerseits in eine tiefere und spießbürgerlichere Sphäre gerückt und haben andererseits trotz des sonnigen Humors, der sie überstrahlt, einen viel ernsteren Hintergrund. Sie illustrieren alle den Kellerschen Lieblingsgedanken, daß der Mensch, der etwas vorstellen will, was er nicht ist, durch die Wechselfälle des Lebens zur Läuterung geführt werden muß. Schon allein diese Tendenz stellt sie ethisch weit über den ähnlichen Typus der Romantiker. Auch soll ihnen nicht das Nichtstun einen besonderen Reiz verleihen: Pankraz schlägt sich mittels fleißiger Arbeit nach Hamburg durch, Strapinsky, Kabys endigen bei ehrsamem Handwerk. Auch in den Gedichten findet der wandernde Handwerksbursche und Poet seinen Platz.

Solche dämonischen Figuren, wie der Schwarze Geiger in Romeo und Julia, der den unheimlichen Zug durch das Mondlicht anführt — dies eine echt romantische Szene —, wie das verleumderische Ölweib im „Verlorenen Lachen“ stammen natürlich aus dem Inventar der Romantik. Von dort kommt auch Spiegel, das Kätzchen, ein naher Verwandter von Abraham Tonellis klugem Ratgeber Hintze, dem Gestiefelten Kater und dem gelehrten Murr. In seiner Art erinnert das Katzenmärchen am meisten an Hoffmannsche Märchenweise. Es wird eine eigene Wirkung dadurch erzielt, daß alles sich in den Straßen der bekannten Stadt abspielt, daß das Märchen neben dem Alltäglichen einhergeht und daß kaum etwas Übernatürliches vorzufallen scheint. Selbst das Wunderbarste überrascht nicht und erscheint wie selbstverständlich.

Daß Keller seine Personen sich gern in Gärten treffen ließ, kann ihm auch von der Romantik überkommen sein, deren Gartenschilderungen — an ihrer Spitze die klassische am Anfang von Arnims Dolores — eine gewisse Virtuosität zeigen. Der mit Benutzung des Waldes an der Bergseite anzelegte Park, durch den Reinhart im Sinngedicht zu dem Hause von Luciens Oheim gelangt, könnte ebenso von einem Romantiker erdacht sein. Sie liebten es, ihre Helden durch ein Irrsal von verschlungenen Wald- und Gartenpfaden wie hier zu einem sich plötzlich enthüllenden Anblick von überraschender Lieblichkeit oder Großartigkeit durchdringen zu lassen.

Stofflich begegnet sich Keller in den Züricher Novellen insofern mit den Romantikern, als er in ihre eigenste Domäne, in das Mittelalter hinabsteigt und seinen Zürcherischen Landsmann, den Minnesinger Hadlaub, und mit ihm die Entstehung der Pariser Handschrift zum Gegenstand einer Novelle macht. Keller kannte Hadlaubs Gedichte aus den Sammlungen Bodmers und von der Hagens, sowie aus Ettmüllers Sonderausgabe. Ferner lagen ihm die Miniaturen der Manesseschen Handschrift in der Faksimile-Ausgabe von Mathieu vor.[1]) Vielleicht hat er auch Tiecks Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter, in denen Tieck eine besondere Vorliebe für Hadlaub zeigt, gekannt. Sicher ist aber eine genaue Kenntnis von Uhlands Abhandlung über den Minnesang anzunehmen. Uhland legt dar, daß die kleinere, früher in Konstanz, dann im Kloster Weingarten, jetzt zu Stuttgart befindliche Handschrift der sogen. Manesseschen Handschrift zugrunde liegt, und daß die jüngere Sammlung Verbesserungen aller Art aufweist. Keller übernimmt das fast wörtlich. Auch auf die Aufnahme der Wappen wird hingewiesen, dies zu einem feincharakteristischen Zug des Bischofs Heinrich benutzt, dem diese Obliegenheit im Verein mit Manesse zukommt: schon als Probst in Zürich und später als königlicher Kanzler hatte er in dieser Materie große Erfahrung gewonnen, wie er denn überhaupt in allen Sätteln gerecht war. In der Beschreibung der Handschrift schließt sich Keller, wenn auch weiter ausmalend, so doch eng an

---

[1]) Erm.-Baecht. I, 548 ff.

Uhland an. Sind die Bilder bei Uhland durch seidene Vorhänge geschützt, so wird Keller farbenprächtiger. Er hat Vorhänge von roter, blauer oder anderer Seide. Auch der Zug, daß Hadlaub durch die Beschäftigung mit den alten Minnesängern zu eigener Betätigung angeregt worden sei, indem der jugendliche Nachahmungstrieb sich in bewußtes Tun wandelt, findet sich bei Uhland. Aber wo Uhland als Historiker den Schweizer Minnesänger die äußerlichen Erfordernisse seines Berufs erfüllen läßt, da werden dem Dichter Keller „die nachahmenden Anfänge der Frauenverehrung die angehende Leidenschaft" und er zaubert das entzückendste Liebesidyll voller Wärme und Wahrheit aus minnesängerlicher Konvention heraus. Von den bei Uhland erwähnten Liedern Hadlaubs hat er die meisten verwertet.

Wenn Keller sich in den Sieben Legenden auf ein von der Romantik bevorzugtes Gebiet begibt, so hat er hierbei doch, wie schon oben nachgewiesen wurde, nichts Romantisches an sich. Er spricht es selbst aus, daß er eine gut protestantische Verspottung katholischer Mythologie begehen wollte. In der Wahl des einen Themas begegnet er sich mit Brentano. In den Paralipomena der Romanzen von Rosenkranz findet sich die Legende der Jungfrau mit der Nonne verzeichnet. Brentano beabsichtigte dies Motiv für Rosatristis zu verwerten.[1])

Interessant ist es, daß Keller sich noch an anderen Stellen auf religiösem Gebiet mit der Romantik begegnet. Den Vergleich der Sonne mit der Hostie, der so wundervoll in der Sterbeszene Zwinglis durchgeführt ist, hat auch Heine in der Naturromantik auf dem Brocken. Hier wohl als Parallele zu Zacharias Werners Gedicht, das den Mond mit der Hostie vergleicht. Ein eigentümliches Zusammentreffen findet sich zwischen Keller und Novalis. Der Grüne Heinrich und Lys duellieren sich um den Glauben an Gott, wobei Heinrich für Gott eintritt. Bei Novalis liegt ein ähnlicher Gedanke vor. In seinem Bericht über den vollendeten zweiten Teil des Ofterdingen teilt Tieck mit, daß Novalis statt des in der Manesseschen Handschrift erzählten Wettstreits einen anderen seltsamen poetischen Streit hätte

---

[1]) Brentano, S. W. IV, 408 Par. 9.

darstellen wollen, den Kampf des guten und bösen Prinzips in Gesängen der Religion und Irreligion, die unsichtbare Welt der sichtbaren entgegengestellt. In Bacchischer Trunkenheit, so zitiert Tieck des verstorbenen Freundes eigene Worte, wetten die Dichter aus Enthusiasmus um den Tod. Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, daß der Sänger der Religion über den Atheisten triumphiert hätte, während Heinrich Lee eine innere Niederlage erleidet, die sogar in der älteren Fassung, wo er in scheinbarem Siege das Dasein Gottes mit seiner Klinge in die Brust des liebsten Freundes schreibt, gerade dadurch noch eklatanter und schwerwiegender wird.[1] Auch Heine hat dasselbe Motiv in den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski, wo der kleine Simson den Tod für seinen Gott erleidet.

Zwei einzelne der Romantik entlehnte Motive.

Wenn auch eine Ähnlichkeit wie die der Eingänge von „Kleider machen Leute" und Arnims „Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott" nur als zufällige anzusehen ist,[2] so möchte ich doch zwei Motive bei Keller auf unmittelbaren Einfluß der Romantik zurückführen, da sie ganz allein für sich in Kellers Werk stehen: eins der Traumbilder des Grünen Heinrich und den Konflikt des Fragmentes Therese.

Bergbaumotiv.

In Heinrichs großem Heimatstraume haben die Staffeln aus geschliffenem Bergkristall, die spannenlange Weibchen von reizender Gestalt als die guten Ideen des Heimatbodens umschließen, unverkennbar romantisches Gepräge.[3] Bei Keller finden sich sonst kaum Bilder aus dem Bergbau. Die Romantik, an ihrer Spitze Novalis, beschäftigte sich viel damit. Tiecks Runenberg, Hoffmanns Bergwerk zu Falun könnten hier auf Keller gewirkt haben. In den Bergwerken zu Falun hat der Held, Elis Fröbom, einen wunderbaren Traum. Er schreitet über

---

[1]) Novalis, Schriften IV, 246; Gr. H. A 222 ff., W. II, 243 ff.

[2]) Baldensperger weist darauf hin, S. 416 a. a. O.

[3]) W. III, 112 ff.

einen Kristallboden, aus dem sich wie kräuselnde Wogen wunderbare Blumen und Pflanzen von blinkendem Metall erheben. Als er mit geschärften Blicken immer tiefer in den klaren Boden eindringt, sieht er, daß die Wurzeln der Blumen aus den Herzen von Jungfrauen sprießen. Dort unten liegen „unzählige holde jungfräuliche Gestalten, die sich mit weißen glänzenden Armen umschlungen hielten". Sie und das Antlitz der Königin locken ihn in die Tiefe, während von oben her die Stimme seiner Mutter wie in trostlosem Weh seinen Namen ruft.[1]) Die Veranlassung des Traumes und seine Deutung sind natürlich verschieden bei den Dichtern, aber das vereinzelte Bild aus dem Bergbau bei Keller und die überraschende Übereinstimmung der in durchsichtiges Gestein eingeschlossenen weiblichen Gestalten legen die Vermutung nahe, daß Keller, vielleicht unbewußt, hier eine Erinnerung aus seiner Hoffman-Lektüre genutzt habe.

Konfliktmotiv der Therese.

In seinem dramatischen Fragment Therese behandelt Keller das Problem der Liebe von Mutter und Tochter zum gleichen Manne. Es ist ein nicht häufig verarbeitetes Motiv. Von Gryphius, der sich ihm in seinem Lustspiel „Das verliebte Gespenst" zugewandt hat, ist anzunehmen, daß er Keller unbekannt war.[2]) Tatsächlich aber findet sich das Motiv, wenn auch nicht dramatisch, bei Achim von Arnim in den Kronenwächtern. Hier entbrennen Apollonia und Anna in Liebe zu Berthold und sind eifersüchtig aufeinander. Die Konzeption der Therese liegt in der Heidelberger Zeit. In Heidelberg war Keller die Romantik in freundlicherem Sinne als bisher nähergebracht worden; schon durch Hettner. Hier schrieb er jene Grille, in der er Arnim in seinen helleren Seiten zu den Vertretern der liebenswürdigen Romantik rechnete, zu denen, die in die Vorzeit hinabstiegen, um in ihrem poetischen Leben Ersatz für das öde Dasein ihrer Zeit zu finden. Daß Arnim mit den Kronenwächtern, die Hettner sehr hoch schätzte, der Romantiker gewesen sein kann, den Keller als Jahreslektüre nahm, ist mindestens nicht unwahrscheinlich.

---

[1]) Hoffmann, S. W. VI, 175 ff.

[2]) Preitz, G. K.s dramatische Bestrebungen 73.

Zusammenfassung.

Sieht man von diesen beiden Motiven ab, die eine vereinzelte stoffliche Entlehnung bedeuten könnten, so wird man von einem Einfluß der romantischen Schule auf Gottfried Kellers Dichtung nur sprechen können bis zum Abschluß des ersten Grünen Heinrich. Hier erstreckt er sich auf Stil und Sprache. Schon während der Abfassung aber wächst die Selbständigkeit des Dichters, so daß das Erstlingswerk nicht völlig ausgeglichen ist. Ein Vergleich nicht nur mit der zweiten Bearbeitung, sondern auch mit den bald entstehenden Novellen der Leute von Seldwyla ergibt für diese eine kräftigere und bildhaftere Sprache, eine größere Konzentration des Stoffes. Keller vermeidet immer mehr Weichliches, Unnatürliches und Gesuchtes, das ihm sogar gelegentlich Anlaß zu kleinen satirischen Ausfällen gibt. Ihn verbindet eine Wesensverwandtschaft mit der Romantik, seine Phantasie geht in romantischen Bahnen, und so begegnen einem manche romantische Gestalten auch bei ihm. Er greift hinein in den Schatz der von den Romantikern den Deutschen teils wieder erweckten, teils lieb gemachten Motive und schafft daraus dank seiner unerschöpflichen Phantasie und seinem überquellenden Humor Neues und Originelles. Abhängig von der Romantik ist er nirgends, abgesehen vom Urheinrich, und wenn ihn Baldensperger „un Suisse épanoui par le Romantisme allemand“ nennt, so ist das insofern richtig, als tatsächlich der große Epiker in ihm auf dem Boden der romantischen Dichtung erwachsen ist — um sie dann zu überwinden. —

4. Kapitel.

Romantisches in Gottfried Kellers Anschauungen.

Wenn die romantische Dichtung, deren Einfluß auf Kellers Dichtung es zu untersuchen galt, als die Dichtung des Wunderbaren, Seltsamen, Weichlich-Lieblichen, die Dichtung einer alles beherrschenden Phantasie sich manifestiert hat, die Leben und Welt durch ihre Kunst verklären wollte, so erfüllte sie damit nur teilweise die Theorie der Frühromantik, die weitaus umfassender gewesen war.

1. Poesie.

Es ist interessant zu sehen, wie sich Kellers Anschauungen über Poesie zu denen der romantischen Theoretiker verhalten. Vorweg sei bemerkt, daß Keller in seiner Auffassung absolut unabhängig ist von ihrem direkten Einfluß. Ob er sie gekannt hat, ist nicht zu erweisen; der Verkehr mit Hettner macht es wahrscheinlich, daß sie ihm nicht ganz fremd blieben. In der Berliner Zeit vermittelte Hettners Romantische Schule jedenfalls einige Kenntnisse. Es handelt sich darum, Berührungspunkte aufzuweisen.

Der Held des autobiographischen Romans gibt manchen Aufschluß über die Ansichten seines Dichters. Wiederum ist es das Goethe-Erlebnis, das in des jungen Heinrich unreifen und undurchdachten Ideen eine Umwälzung hervorrief. Er erzählt: „Ferner ging eine Umwandlung vor in meiner Anschauung vom Poetischen. Ich hatte mir, ohne es zu wissen, wann und wie, angewöhnt, alles, was ich in Leben und Kunst als brauchbar, gut und schön befand, poetisch zu nennen, und selbst die Gegenstände meines erwählten Berufes, Farben wie Formen nannte ich nicht malerisch, sondern immer poetisch, so gut wie alle mensch-

lichen Ereignisse, welche mich anregend berührten. Dies war nun, wie ich glaube, ganz in der Ordnung, denn es ist das gleiche Gesetz, welches die verschiedenen Dinge poetisch oder der Widerspiegelung ihres Daseins wert macht; aber in Bezug auf manches, was ich bisher poetisch nannte, lernte ich nun, daß das Unbegreifliche und Unmögliche, das Abenteuerliche und Überschwängliche nicht poetisch ist, und daß, wie dort die Ruhe und Stille in der Bewegung, hier nur Schlichtheit und Ehrlichkeit mitten in Glanz und Gestalten herrschen müssen, um etwas Poetisches oder, was gleichbedeutend ist, etwas Lebendiges und Vernünftiges hervorzubringen, mit Einem Wort, daß die sogenannte Zwecklosigkeit nicht mit Grundlosigkeit verwechselt werden darf".[1]) So sehr er hier mit der Romantk übereistimmt, wenn er das gleiche Gesetz über den inneren Wert der Gegenstände, Situationen, Ereignisse und so weiter für die verschiedenen darstellenden Künste entscheiden läßt, so sehr entfernt er sich von ihrer oben bezeichneten Praxis, wenn er das Unbegreifliche und Unmögliche, das zu Phantasische abweist und als Grunderfordernis Schlichtheit und Ehrlichkeit hinstellt. Ergänzend tritt noch eine Äußerung aus einem Brief an Hettner vom 16. April 1851 hinzu, wo er sich darüber ausläßt, daß die „kindliche Freude an der wunderlichen Situation und an der poetischen Ausführung" „die Stürmer und Dränger und nachher die Romantiker bestochen und ihren kritischen Blick verwirrt" habe, „sodaß wir noch jetzt an den letzten Narrheiten zu dauen haben".[2]) Der Grüne Heinrich aber fährt fort: „Denn wie es mir scheint, geht alles richtige Bestreben auf Vereinfachung, Zurückführung und Vereinigung des scheinbar Getrennten und Verschiedenen auf Einen Lebensgrund, und in diesem Bestreben, das Notwendige und Einfache mit Kraft und Fülle und in seinem ganzen Wesen darzustellen, ist Kunst; darum unterscheiden sich die Künstler nur dadurch von den anderen Menschen, daß sie das Wesentliche gleich sehen uud es mit Fülle darzustellen wissen, während die anderen dies wieder erkennen müssen und darüber erst erstaunen, und darum sind auch alle die keine Meister, zu deren Verständnis

---

[1]) W. II, 14.
[2]) Baecht. II, 180.

es einer besonderen Geschmacksrichtung oder einer künstlichen Schule bedarf".[1])

Man vergleiche damit, was Friedrich Schlegel im 116. Athenäums-Fragment von der romantischen Dichtart, die ihm gleichsam die Dichtkunst selbst ist, sagt: „Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehr Systeme in sich enthaltenden System der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang".[2]) Wenn ihm hier alles, was Natur und Welt bieten, poetischer Stoff ist, so trifft er sich darin mit Keller. Doch gleich daneben steht wieder der fundamentale Gegensatz: der Romantiker geht mit seiner Kunst an das Leben, an das Objekt heran, um es zu poetisieren, die Poesie hineinzutragen — Keller steht ehrerbietig davor, empfängt dankbar und ehrfürchtig die darin enthaltene Poesie, das Wesentliche, um es mit Fülle darzustellen. Eines freilich muß sich der Künstler und Dichter, der „ein wahrer Seher ist", erhalten: „die Freiheit und Unbescholtenheit seiner Augen".[3]) Noch weiter geht Friedrich Schlegel in demselben Fragment. Nachdem er erklärt hat, daß das Wesen der romantischen Poesie gegenüber allen anderen Künsten und Dicht-Arten ein stetes „Werden" ist und daß nur eine divinatorische Kritik es wagen dürfte, ihr Ideal charakterisieren zu wollen, sagt er: „sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide". Ans solchen Anschauungen heraus gelangt Schlegel durch die romantische Ironie hindurch, von Fichteschen Ideen beeinflußt, zu einer Transzendental-Poesie, die sich selbst mit darstellen und überall in diesem Sinne zugleich Poesie der Poesie sein soll. Man weiß, daß das Streben nach Verwirklichung einer solchen Poesie in Tiecks Komödien zu manchem die wirkliche Poesie gefährdenden Mißgriff geführt hat, und daß Schlegels eigener Versuch in der Lucinde völlig mißlang. — Keller verhielt sich hier im Prinzip ablehnend. Die romantische Ironie wollte er, wie oben dargetan wurde, höchstens als Kampfmittel gegen die Romantik benutzen im Apotheker von Chamounix.

[1]) W. II, 14 u. 15.

[2]) Pros. Jugendschr. II, 220.

[3]) W. II, 13.

In den Sieben Legenden freilich wendet er sie als souveräner Künstler an. Immerhin fehlt auch hier nicht die polemische Absicht. Er wollte „die Freiheit der Stoffwahl“ damit behaupten gegenüber dem Terrorismus des äußerlich Zeitgemäßen „und eine deutliche gut protestantische Verspottung katholischer Mythologie begehen“.[1]) Für eine Transzendentalpoesie war er gar nicht zu haben. Verständlichkeit ohne besondere Schulung ist ihm ein Haupterfordernis der Kunst, und die seine hält sich auf dem irdischen Grund und Boden, auf dem sich der Mensch bewegt.

Wie Friedrich Schlegel fast alle seine Schlagworte in wechselnder Bedeutung braucht, so auch das von der „Poesie der Poesie“. In dem 247. Athenäumsfragment ist ihm „Goethes rein poetische Poesie“ „die vollständigste Poesie der Poesie“.[2]) Hier berührt er die Frage nach dem Wesen des Poetischen,[3]) zu deren Lösung er erst später kommt. Es ist die Zeit des Symphilosophierens mit Schleiermacher, der ihm den Unendlichkeitsgedanken, den er schon lange in seiner schwerfällig genialen Art zergrübelt hatte, ins Licht rückt. Die Verehrung für das Universum, dessen Unendlichkeit sich im Endlichen spiegelt, wird dem Romantiker der Führer zur Wirklichkeit. Eben als Abbild des Höheren lernt er die sichtbare Welt in ihren Erscheinungen lieben. So kommt der Romantiker auf dem Umweg über das Transzendentale zu der Liebe, die Gottfried Keller von vornherein als das Natürliche, ihm Eingeborene in sich trug, und die er dann unter der Leitung Goethes und weiterhin Feuerbachs in sich ausbildete und pflegte.

Die Auffassung des Wirklichen als des Symbols des Unendlichen führt konsequenterweise zu einer allegorischen Poesie. „Alle Schönheit ist Poesie“ sagt Ludovico in dem „Gespräch über die Poesie“. Das Höchste kann man, eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen. „Darum sind die innersten Mysterien aller Künste und Wissenschaften ein Eigentum der Poesie.“[4]) Der gleichen Ansicht ist Tieck im „Sternbald“, nur daß er den umgekehrten Weg, vom Niederen zum Höheren, geht. Die Kunst

---

[1]) Baecht. III, 83, Brief an Vischer vom 19. Mai 1872.

[2]) Pros. Jugendschr. II, 244.

[3]) vgl. auch Walzel, Deutsche Romantik 36 u. 59ff.

[4]) Fr. Schlegel, Pros. Jugendschr. II, 364ff.

soll nichts abgesondert von der übrigen Welt darstellen: „Wir fügen zusammen, wir suchen dem Einzelnen einen allgemeinen Sinn aufzuheften, und so entsteht die Allegorie. Das Wort bezeichnet nichts anderes als die wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht, und es nur auf diesem Wege finden kann".[1]) Keller huldigt ihr in keiner Weise. Er verwirft alle Kunst, die sich auf den wunderschaffenden Geist verläßt, statt die „gute Natur" zu nehmen als das was sie ist und in „das notwendige und gesetzliche Wachstum der Dinge einzudringen".[2])

Anders aber ist es, wenn Friedrich Schlegel versuchen will die ganze Erde einzubeziehen in das Gebiet des Poetischen: „Unermeßlich ist die Welt der Poesie wie der Reichtum der belebenden Natur an Gewächsen, Tieren und Bildungen jeder Art, Gestalt und Farbe. Selbst die künstlichen Werke oder natürlichen Erzeugnisse, welche die Form und den Namen von Gedichten tragen, wird nicht leicht auch der umfassendste alle umfassen. Und was sind sie gegen die formlose und bewußtlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüte der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht? — Diese aber ist die erste ursprüngliche, ohne die es gewiß keine Poesie der Worte geben würde. Ja, wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen anderen Gegenstand und keinen anderen Stoff aller Tätigkeit und aller Freude, als das eine Gedicht der Gottheit, dessen Teil und Blüte auch wir sind — die Erde".[3]) Und wenn man das hört, so steht wiederum Keller vor einem, als der Vollender romantischer Theorie, der in dem Bettelknaben und in dem kleinen Meretlein, in den beiden armen verlassenen Landkindern und in dem unglücklichen, zum Betrüger werdenden Schneider, in dem sich dem Unsterblichkeitsgedanken verschließenden Dortchen Schönfund und der in freier Selbstsicherheit dahinschreitenden Lux die Poesie der Menschenseele zu erfassen und festzuhalten wußte, dem die Wanze an der Wand nicht zu klein und häßlich war, um sie mit einem milden Lächeln zu verklären. Und was könnte jener Forderung nach einer alles

[1]) Tiecks Schriften XVI, 282.

[2]) W. II, 159.

[3]) Schlegel, Pros. Jugendschr. II, 339.

umfassenden progressiven Universalpoesie besser entsprechen als Kellers jubelnde Antwort auf Kerners Jammerruf, die die ganze Welt mit allen Fortschritten der Kunst und Technik für das Gebiet der Poesie erklärt? Fürchtet der schwäbische Poet den Tod aller Poesie wenn „der unsel'ge Traum" des Fliegens zur Wahrheit würde, ist der Schweizer seiner inneren Dichterfülle zu allen Zeiten sicher:

„Die Poesie ist angeboren,
Und sie erkennt kein Dort und Hier!
Ja, ging die Seele mir verloren,
Sie führ' zur Hölle selbst mit mir.

— — — — — — — — — — —

Was deine alten Pergamente
Von tollem Zauber kund dir tun,
Das sah ich durch die Elemente
In Geistes Dienst verwirklicht nun.

Ich sah sie keuchend glühn und sprühen,
Stahlschimmernd bauen Land und Stadt,
Indes das Menschenkind zu blühen
Und singen wieder Muße hat.

Und wenn vielleicht in hundert Jahren
Ein Luftschiff hoch mit Griechenwein
Durchs Morgenrot käm' hergefahren —
Wer möchte da nicht Fährmann sein?

Dann bög' ich mich, ein sel'ger Zecher,
Wohl über Bord von Kränzen schwer,
Und gösse langsam meinen Becher
Hinab in das verlass'ne Meer.[1])

Unendlich viel näher steht er hier dem genialen Frühromantiker als der ängstliche, ein wenig spießbürgerliche Pfarrer und Geisterseher. Gerade in seiner höchsten Wirklichkeitsfreude, in der man ihn so gern als einen Antipoden der Romantik anspricht, erscheint Keller also als der Vollbringer dessen, was sie in ihrer besten Zeit ersehnte und was keiner der Eigenen ihr geben konnte.

---

[1]) W. X, 129.

2. Bildung.

Wohl aber bekundet er eine gegensätzliche Auffassung der Poesie, wenn er ihr — gegenüber dem romantischen Dogma der Zwecklosigkeit aller Kunst — eine erzieherische Tendenz beilegt. Kellers Dichtung ist von Grund aus pädagogisch und will es sein. Sie hätte dadurch in den Augen der Romantiker einen spießbürgerlichen, philisterhaften Anstrich gehabt. Dabei ist sein Augenmerk auf Volksbildung im wahrsten Sinne des Worts gerichtet. An sich selbst hatte er den Wert der Bildung schätzen gelernt. Nachdem er durch seine Relegation von den bequemen Quellen landläufiger Schulbildung abgeschnitten war, hat er, der Bildungshungrigsten einer, überall und immer wieder mühselig versucht, die Lücken auszufüllen. Oft macht er auch hier den Eindruck eines träumenden Romantikers, der alles in sich hineinzufüllen trachtet, seinen Geist befruchtet mit Wissenschaft aller Art, und doch dem praktischen Leben gegenüber versagt und auf keinen grünen Zweig kommt. Bis er dann als ein reifer Student in den Hörsälen der Heidelberger Universität das fand, was ihm das Rüstzeug gab zu dem, was er wurde. Als er jetzt zur Klarheit über sich gekommen war, vermochte er es, seine eigene Entwicklung darzustellen, und das Bildungsproblem zieht sich nicht nur durch den ganzen „Grünen Heinrich" hindurch, sondern taucht immer wieder in seinen Werken auf.

Nun aber ist eine der Hauptforderungen der älteren Romantik die nach wahrer Bildung. Die ganze revolutionäre Tätigkeit der „Jenaer Götterbuben" entsprang aus der Idee, eine neue Ethik, eine Umwertung aller Werte zu bringen. Der Beginn mußte damit gemacht werden, daß falsche Bildung, weitverbreitete Scheinbildung in wahre gewandelt und damit zugleich eine der Hauptstützen dieser neuen Ethik gewonnen würde. Bildung war ihnen das Höchste, nur der gebildete Mensch konnte ein Mensch im eigentlichen Sinne sein. „Nur durch die Bildung wird der Mensch, der es ganz ist, überall menschlich und von Menschheit durchdrungen",[1]) sagt Friedrich Schlegel; und: „Jeder gute Mensch wird immer mehr und mehr Gott. Gott werden, Mensch sein,

---

[1]) Prof. Jugendschr. II, 296, Idee 65.

sich bilden, sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten".[1] Jeder ungebildete Mensch dagegen wird als die „Karikatur von sich selbst" bezeichnet. Die Übereinstimmung zwischen Keller und der Romantik wäre hier noch größer, wenn die Romantiker bei ihren Bestrebungen wirklich die Allgemeinheit im Auge gehabt hätten. Sie denken aber nicht, wie Keller, neben der Individualbildung an Volksbildung, sondern nur an den Einzelnen der höheren Stände. Da ereifern sie sich wie Keller gegen falsche und Scheinbildung und verurteilen diese wie er aufs schärfste. Der Dichter, der einen Wurmlinger und Peter Gilgus, einen Viggi Störteler und Herrn Jacques belächelte, einen Louis Wohlwend mit seiner Deklamation und seinen heraldischen und sonstigen Beschäftigungen verhöhnte und die krasse Karikatur einer Züs Bünzlin zu Spott und Freude einer Welt hinstellte, kann mit Fug als ein Gesinnungsgenosse des jungen Friedrich Schlegel angesprochen werden.

Freilich ist Kellers Bildungsbegriff auch qualitativ umfassender. Während die Romantiker in erster Linie Geistesbildung meinen — Friedrich Schlegel, der hier am meisten in Betracht kommt, war selbst durch und durch Verstandesmensch —, liegt für Keller wahre Bildung nicht nur im Wissen. Sie durchdringt den ganzen Menschen und vor allen Dingen auch das Herz. Menschen die kein Herz haben, scheiden für ihn, der sonst für alle Schwächen ein verstehendes und auch ein erhebendes Lächeln hatte, beinahe aus der Gemeinschaft der Menschen aus. Nirgends ist er so hart wie selbstgerechten, seelenlosen Geschöpfen gegenüber, wie die drei gerechten Kammacher, Züs Bünzlin, die Zwillinge im „Martin Salander" es sind.

3. Frauenfrage.

Auch für Frauen verlangte Keller Bildung und hat gerade in seinen gebildeten Frauen — man denke an Dortchen Schönfund und Lux — Gestalten von einer Geistesfreiheit und Natürlichkeit, einer selbstverständlichen Sicherheit hingestellt, daß die Romantiker wohl zufrieden damit gewesen wären. Sonst aber steht er hier in einem diametralen Gegensatz zur Romantik. Hätte diese die Geschlechtsunterschiede am liebsten verwischt,

[1] Ebenda II, 247, Athenäumsfragm. 262.

schwebten ihr eine sanfte Männlichkeit und eine kräftige Weiblichkeit — womit sie nicht Mannweiber meinte! — als wünschenswert vor, so will Keller durchaus eine Trennung der Geschlechter. Darin stimmt er mit den Romantikern überein, daß ihm Kraftlosigkeit und Unbildung, ein bedingungsloses Beugen unter die männliche Herrschaft — Friedrich Schlegel nennt es „übertriebene Weiblichkeit“ — nicht das Wesen wahrer Weiblichkeit ausmachen. Darin ist er ihr Widerpart, daß er jede wirkliche Unweiblichkeit, das Streben, aus der Sphäre des Geschlechts hinauszutreten, verurteilt. Die in romantischer und späterer Zeit bei Frauen beliebte Mode, sich in Männerkleider zu stecken — Ulrike v. Kleist und George Sand sind bekannte Beispiele —, widerte ihn an. Ganz polemisch setzt die erste der „Sieben Legenden“ ein: „Wenn die Frauen den Ehrgeiz der Schönheit, Demut und Weiblichkeit hintansetzen, um sich in anderen Dingen hervorzutun, so endet die Sache oftmals damit, daß sie sich in Männerkleider werfen und so dahintrollen“.[1] Auch in der Regina-Novelle spricht er sich scharf über die „Sucht, den Mann zu spielen“ aus.[2] Das Weib soll in erster Linie Weib sein. Jede Unnatur rächt sich früher oder später, und Eugenia wird wahrer Mensch erst in dem Augenblick, wo sie als wahres Weib nicht nur empfindet, sondern das auch eingesteht. Keller konstrastiert gelegentlich echt weiblich empfindende Frauen mit solchen, die eine gemachte Weiblichkeit zur Schau tragen oder sich Emanzipationsgelüsten hingeben, wie Gritli mit Kätter Ambach in den „Mißbrauchten Liebesbriefen“ und Regina mit der Malerin. Er hat es verstanden, kraftvolle zielbewußte Frauen neben schwache Männer zu stellen, ohne ihnen das Frauenhafte zu nehmen, so Frau Marie Salander und Frau Regula Amraim. Seine Gesellschaftsdamen, wie Lux und Dortchen Schönfund, sind ihren männlichen Partnern auch geistig durchaus ebenbürtig und büßen nichts von ihrem Reiz dadurch ein. Interessant ist auch der Ausspruch über Fanny Lewald, den er nach Lektüre ihrer Romane, noch vor persönlicher Bekanntschaft, in einem Briefe an Hettner tat: „Übrigens achte ich Lewalds Energie

---

[1]) W. VII, 345.
[2]) W. VII, 89 ff.

und männliche Erfahrungsgabe, sowie ihre Tendenz sehr hoch",[1]) wodurch er beweist, daß er in guten männlichen Eigenschaften an Frauen nichts Verdammenswertes findet. Die Novelle „Regine" mit ihrem erschütternden Ausgang ist nicht dafür anzusehen, daß Keller gegen Frauenbildung gewesen wäre. Es ist nicht wahre Bildung, was der armen Magd übermittelt wird — nicht durch diese überschreitet die Frau die Grenzen ihres Geschlechts, sondern durch ein Nachahmen männlicher Geschlechtseigentümlichkeiten, wie die Malerin es tut —, aber der natürlich und groß empfindende Mensch, namentlich mit dem feinen weiblichen Fühlen, vermag nicht zu leben, wo Wahrheit und Vertrauen geschwunden sind.

Keller erkennt mit Freuden das Vollweib ab. Frau Regula Amraim, die es vermag, ihren Sohn zu einem ganzen Manne zu erziehen, bezeugt er im Leben wie im Tode seine Ehrerbietung: „Sie selbst streckte sich, als sie starb, im Tode noch stolz aus, und noch nie ward ein so langer Frauensarg in die Kirche getragen, und der eine so edle Leiche barg zu Seldwyla".[2]) Der schönste Ehrenname für des grünen Heinrich Großmutter ist der, daß sie „eine wohlwollende Frau" war, die nichts als Güte und Anstand kannte. „Es war noch ein Weib, bei dem man begreifen konnte, wie die Alten das verdoppelte Wergeld des Mannes forderten, wenn es erschlagen oder beschimpft wurde."[3])

In seiner Abneigung gegen jede Prüderie traf sich Keller wiederum mit der Romantik. Man kann sich keine bessere Illustration des Schlegelschen Wortes „Prüderie ist Prätension auf Unschuld ohne Unschuld" denken, als die Szene, wo Züs Bünzlin ihren unglücklichen Verehrer seine halb unfreiwilligen konventionellen Liebesbeteuerungen nicht aussprechen läßt und ihr Gesicht von ihm abwendet, weil ihre Phantasie sich Dinge dabei ausmalt, die ihm gar nicht in den Sinn kommen.

4. Religion.

Auch auf religiösem Gebiete finden sich Beziehungen zwischen Gottfried Keller und der Romantik, wenn man in ihre

[1]) Baecht. II, 113, Brief vom 29. Mai 1850.

[2]) W. IV, 224.

[3]) W. I, 183.

Frühzeit zurückgeht. Es versteht sich von selbst, daß der ultramontane Friedrich Schlegel, die ganze katholisierende Richtung, die ja leider schon so bald begann, ihn geradezu abstoßen mußte. Novalis sang in seinem Aufsatz „Die Christenheit oder Europa" den Jesuiten ein Loblied, denen Keller ein Gedicht wie den „Jesuitenzug" entgegenschleuderte. Er haßte alle Reaktion, alle Geisteskuechtschaft, alle Heuchelei. Daraus resultiert ja auch bei ihm seine Polemik gegen alles Pfaffentum, bei der die Pfarrer in seinen verschiedenen Dichtungen so schlecht fahren. Die Romantiker hatten sich von der Religion zur Kirche gewandt, dabei war ihnen ihr religiöses Gefühl abhanden gekommen, und es gab eine Zeit, wo bei manchen von ihnen — so bei Friedrich Schlegel, bei Tieck — nicht viel anderes blieb als katholische Frömmelei. Der in Wien zur Sensation gewordene Zacharias Werner hat etwas Abstoßendes, während des armen Clemens Brentano sehnende und lauschende Mystik an religiösen Wahnsinn grenzt. Aber sie waren Suchende gewesen, und aus jener Zeit der Freundschaft zwischen Friedrich Schlegel und Schleiermacher, dem „größten ethischen und religiösen Genie des neuen Protestantismus",[1]) als Friedrich in seiner unerschöpflich gärenden Tiefe auch den Plan hatte, eine neue Religion zu schaffen, stammt mancher schöne Ausspruch von ihm, dem Keller zugestimmt haben würde.

Novalis kann füglich hier ausscheiden. Er war wohl der innerlich, dem Gefühl nach, Frömmste. Aber seine Religion hatte so viel herrnhutische Bestandteile und hatte durch seine Beschäftigung mit Jakob Böhme, durch das ihn überwältigende Erleben des Leidens und Sterbens seiner Braut, durch seine eigene Krankheit und seine sinnlich-übersinnliche Anlage einen so mystischen Einschlag erhalten, daß hier jeder Berührungspunkt mit Keller fehlt. — Schleiermacher aber hat jedenfalls indirekt auf ihn gewirkt, denn Feuerbach war der Schüler Schleiermachers.[2])

Schleiermacher nun hatte die Religion ins Gefühl verlegt. Wahre Religion ist ihm „Empfindung und Geschmack für das Unendliche". „Er kennt kein Gefühl, das nicht fromm wäre."

[1]) Der Ausdruck stammt von Erich Schmidt.

[2]) Ich richte mich im folgenden nach dem Buch von Dr. Hans Dünnebier: Gottfr. Keller und Ludw. Feuerbach.

Längst aber, ehe er Schleiermachers oder Feuerbachs Ideen kannte, bewährte sich der junge Gottfried Keller als ein Romantiker in bezug auf sein religiöses Gefühl. In seinem Jugendaufsatz „Eine Nacht auf dem Uto“[1]) aus dem Jahre 1837 schilderte er eine Vision, in der sich um ein geheimnisvolles Licht von unbestimmter Gestalt und unbekanntem Namen“ „alle Menschen, die da waren“, in Anbetung versammeln, „alle Nationen aller Zeitalter und aller Religionen“. Mit den Völkern des Altertums, mit Juden, Christen und Muhammedanern läßt er „menschenschlachtende Mexikaner, rohe Kannibalen und feueranbetende Perser“ in gleicher Weise an das Licht glauben und von seinen wärmenden Strahlen übergossen werden. So legt er hier ein Glaubensbekenntnis der Duldsamkeit ab, zu dem er kommt aus dem Gedanken heraus, daß Name und Gestalt nichts sind, weil eben Gefühl alles ist Nur „die Rotte der kurzsichtigen Freigeister, der Gottesleugner“ schließt er aus — hierin freilich nicht so folgerichtig wie Schleiermacher denkend, aber auch seinen achtzehn Jahren angemessener.

In einer Reihe von Gedichten kommt Kellers religiöses Gefühl zum Ausdruck, und zwar hier als ein romantischer Pantheismus, der hervorgeht aus eigenem, subjektivem Erleben. Vom 1. September 1844 ist das „Gott“ überschriebene Gedicht datiert, in dem er sich zu solchem persönlichsten Gottes-Erleben bekennt:

„Gott ist ein großes stilles Haus,
Das offen steht zu jeder Stunde;
Kein Ton geht weder ein noch aus,
Und dunkel scheint's in seinem Grunde.
Und willst du einen Namen rufen
In seine unermessnen Hallen,
Dann wanken unter dir die Stufen,
Und seine Thore niederfallen!

Und wer hineingeht, sieht das Licht,
Er sieht die Wahrheit und das Leben;
Doch wer hinausgeht, sagt es nicht
Dem Wandrer, der ihn frägt, daneben.
Hinein muß selbst ein jeder dringen,

[1]) Baecht. I, 419 ff.

Und jeder wird es anders sehen
Und, in der Seele engsten Schlingen
Verwahrend es, von dannen gehen.

Gott ist ein großes stilles Haus,
Das offen steht zu jeder Stunde,
Und mancher zieht mit Saus und Braus
Vorüber und nimmt keine Kunde;
Er muß die Anker fröhlich lichten
Aufs hohe Meer, das er erkoren,
Ist glücklich und weiß doch mit nichten,
Daß er in diesem Haus geboren.“ [1])

Hierher gehört auch das im Juli entstandene Gedicht „Nachtfalter“,[2]) in dem er sein „wild und gottverleugnend Lied“ nicht weiter schreibt, weil er die Gottheit fühlt, die innerlich ihn zwingt zur Rettung des Falters. Wie Schleiermacher und Schlegel erkennt auch Keller hinter dem Äußeren der Natur das Ewige, Unendliche, den wahren Gott. „Unter Sternen“, wenn strahlende Unsterblichkeit durch die Lüfte wandelt, fühlt er den „Zusammenhang mit dem All' und Einem“ [3]) — und

„— — Ewigkeit ist nur
Hin und her ein tönendes Weben;
Vorwärts, rückwärts wird die Spur
Deiner Schritte klingend erbeben,

Deiner Schritte durch das All'
Bis, wie eine singende Schlange,
Einst dein Leben den vollen Schall
Findet im Zusammenhange.“ [4])

In seiner innigen Liebe zur Natur lag dieser Pantheismus von vornherein begründet, durch Goethe mag er gefördert worden sein. Schon oben wurde darauf hingewiesen, daß der junge Keller auch ein persönliches Verhältnis zu einem persönlichen Gott hatte, von dem er ein Eingreifen in sein Geschick erwartete und erbat, —

---

[1]) Baecht. I, 433 ff.
[2]) W. IX, 24; Brunner 193.
[3]) W. IX, 20.
[4]) W. X, 68.

wenn es erlaubt ist, ihn so weit mit seinem grünen Heinrich zu identifizieren. Das vervollständigt zwar das Bild seines romantisch-jugendlichen Empfindens, steht aber nicht im Einklang mit romantischer Gottesauffassung. Es ist hier nicht der Ort, den religiösen Bekenntnissen Gottfried Kellers weiter nachzugehen. Nur gezeigt sollte werden, daß auch hier eine Geistesverwandtschaft mit der Romantik besteht, um so mehr als Keller, der schon ganz jung wohl religiös aber nie kirchlich war, sich einem dogmatischen Standpunkt ganz fern hielt. Auch blieb in den romantischen Universums- und Unendlichkeitsideen immer noch mehr Abstraktion und Symbol als bei Keller. Ihnen war die Welt und das All Symbol für das Göttliche: Gottfried Kellers Gott ist die Welt selbst. Er „strahlt von Weltlichkeit".

Was Gottfried Keller durch Feuerbach von Schleiermachers Gedanken vermittelt worden war, stammte aus dessen Frühzeit. Dem späteren strengkirchlichen Protestanten stand er ebenso weltenfern wie dem katholischen Konvertiten Friedrich Schlegel. Von beiden wäre Keller auch kaum als eine religiöse Natur anerkannt worden.

Schlußwort.

Keller schreibt in einem Briefe an Hettner: „Ich habe ... zum Troste für meine Zukunft bemerkt, daß ich, wenn ich frei aus mir heraussinne, original und wesentlich sein dürfte: und eine solche Quelle versiegt nie".[1]) Er hat recht damit gehabt. Original ist er gewesen in seinem ganzen Werke und in seinem Wesen, — auch der Romantik gegenüber. Er ist häufig mit ihr in Beziehung gesetzt worden. Schön urteilte Otto Ludwig nach dem Erscheinen der „Leute von Seldwyla" in einem Briefe an Berthold Auerbach: „Es ist Romantik, der das zähe, gesunde schweizerische Phlegma den Schwerpunkt und die feste Leiblichkeit gibt, die unserer deutschen Romantik fehlte, oder, wenn man es so nennen will, die poetische Wahrheit".[2]) Man schob vielfach das realistische Element in Kellers Schaffen auf sein Schweizertum, das phantastische auf den deutschen Einfluß, den man mit romantischem identifizierte. Bei Keller ist es aber gar nicht möglich, Realistik und Phantastik glatt zu trennen, weil beides in seinem Werk zu vollster Einheit verschmolzen ist. Wohl finden sich darin eine Menge romantischer Elemente. Von dem reichen Erbe, das die Romantiker hinterlassen hatten, hat auch Keller gezehrt. Er hat sich das angeeignet, was seinem Wesen entsprach. Man geht zu weit, wenn man ihn einen Romantiker oder einen Epigonen der Romantik nennt. Er wurde zu dem großen Dichter nicht durch das, was er von der Romantik entnahm, sondern durch das, was er von Eigenem hinzubrachte. Dadurch, daß er beides organisch miteinander verband, wurde er der Überwinder und Vollender der Romantik — unmittelbar unter ihrem Einfluß

---

[1]) Baecht. II, 222, am 3. August 1853.

[2]) Baecht. II, 74.

stand er nur in der ersten Zeit seines Schaffens. Das aber wird man behaupten dürfen, daß romantische Poesie und Erzählungskunst ihn von Jugend an begleitet und in seinem Denken und Dichten geführt haben, und daß sie es waren, die sein Genie zur Entfaltung brachten, — wie Baldensperger sagt: „un Suisse épanoui par le Romantisme allemand“.

Gottfried Keller der Dichter steht auf den Schultern der Romantik. Sein dichterisches Werk überragt das ihre. Denn die oft blutlose und lebensfremde romantische Poesie wurde bei ihm durchtränkt mit Wärme, Wahrheit und Leben, ihr enges Gebiet wurde erweitert. — Gottfried Keller der Denker und Mensch hat unmittelbar nicht den Einfluß romantischer Reflexion erfahren. Es gab vieles in den oft gesuchten, übertriebenen und manchmal ungesunden Ideen, was den derbtüchtigen, naturwüchsigen Schweizer abstoßen mußte. Andererseits aber gehen seine Gedanken von Jugend an häufig die gleichen Wege wie die der älteren Romantiker, es ist manches in seinen ethischen Bekenntnissen, das übereinstimmt mit ihrem großen und idealen Streben, so daß er auch hier in gewisser Beziehung als ein Geistesverwandter der Romantik erscheint.

Was der Romantik fehlte, und was ihn über sie erhebt, das ist etwas, was auch er sich erst mühselig erkämpfen mußte: die großartige Einheit und Geschlossenheit seines Wesens und Dichtens.

Robert Noske, Borna-Leipzig, Großbetrieb für Dissertationsdruck.

Lebenslauf.

Ich wurde am 16. Januar 1877 zu Berlin geboren. Beide Eltern verlor ich früh. Mein Vater starb im Jahre 1884 als Vizekonsul auf Jaluit. Seine Schwester, Frau Agnes Bischoff geb. Weimann, nahm meinen jüngsten Bruder und mich an Kindesstatt an. Ich besuchte bis Ostern 1893 höhere Privatmädchenschulen in Berlin und Charlottenburg. Im Februar 1900 bestand ich nach dreijährigem Besuch des Königlichen Lehrerinnenseminars zu Berlin meine Lehrerinnenprüfung für mittlere und höhere Schulen. Ich war dann als Lehrerin an höheren Privatmädchenschulen und in Familien tätig. Nach dem Tode meiner Adoptivmutter lebte ich zwei Jahre, von 1905 bis 1907, zu Sprachstudien in Frankreich, England und Italien. Im Herbst 1909 bestand ich am Falk-Realgymnasium zu Berlin meine Reifeprüfung, die ich 1911 durch die Ergänzungsprüfung zum humanistischen Abiturium erweiterte. An der Universität Berlin studierte ich von Oktober 1909 bis 1913 und von Ostern 1914 bis 1915 Germanistik und neuere Sprachen. Das Wintersemester 1913/14 brachte ich in München zu. Ich besuchte die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren und Dozenten: Baesecke, Brandl, Delmer, Ebeling, Erdmann, Haguenin, Herrmann, Heusler, R. M. Meyer, Morf, Pariselle, Riehl, Erich Schmidt in Berlin; Muncker, Paul, Schick, Voßler, Friedrich Wilhelm in München. Am 25. und 26. Oktober 1915 bestand ich in Berlin mein Staatsexamen und trat dann sofort in den Schuldienst ein, zunächst zur Ableistung des mir noch auferlegten halben Probejahres. — Meiner ganz besonderen Dankbarkeit Herrn Professor Muncker gegenüber für sein wohlwollendes Interesse, auch an der vorliegenden Arbeit, möchte ich hier noch Ausdruck geben.